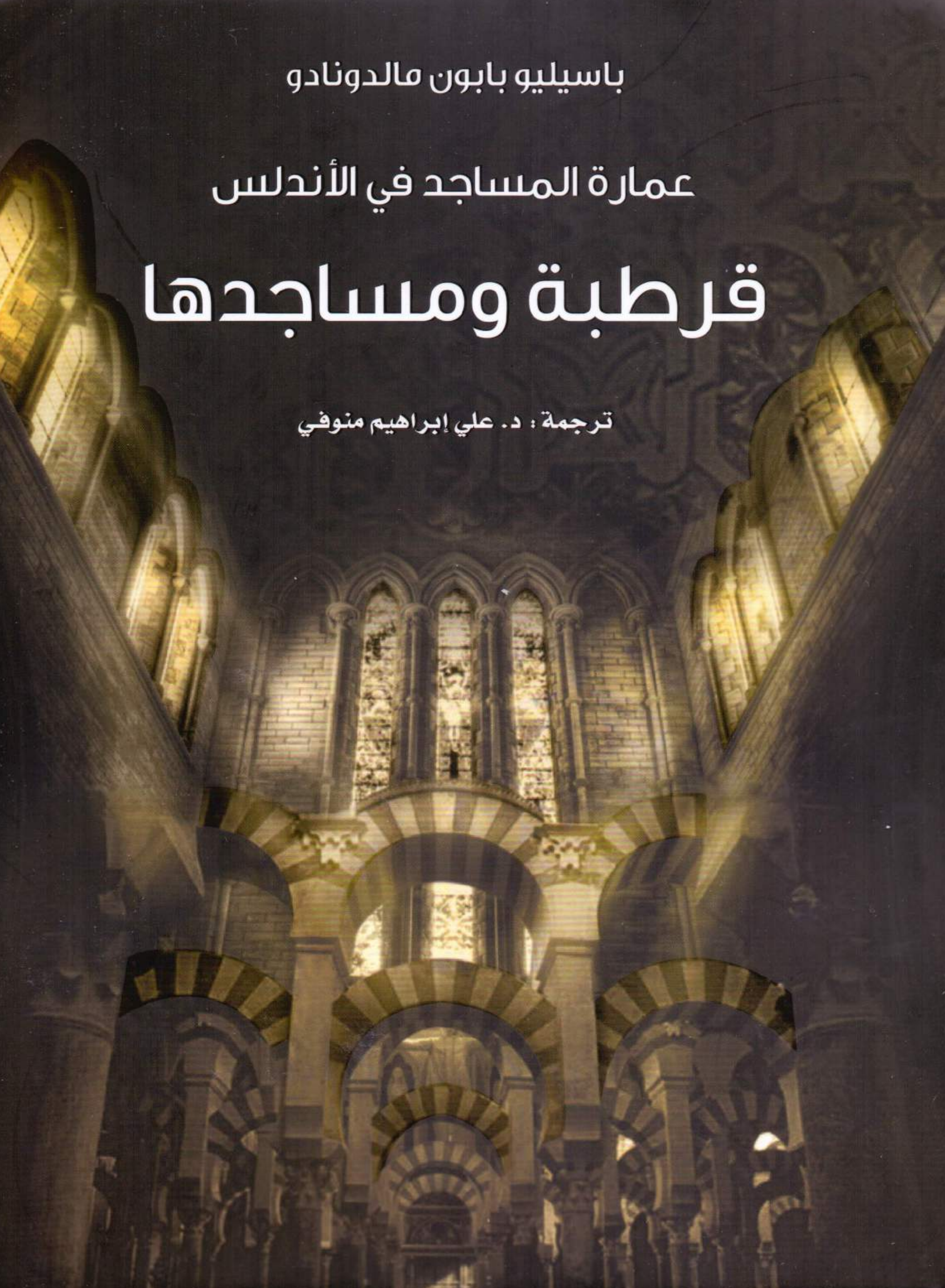


باسيليو بابون مالدونادو

عمارة المساجد في الأندلس

قرطبة ومساجدها

ترجمة : د. علي إبراهيم منوفي

نبذة عن المؤلف:

أستاذ جامعي، باحث في علم الآثار الإسلامية في كل من شبه جزيرة إيبيريا والشمال الأفريقي، وقد أصبح اليوم حجة في هذا التخصص، وهو عضو باحث في المجلس الأعلى للأبحاث العلمية في إسبانيا.. شارك في العديد من المؤتمرات الدولية في هذا الحقل، وكان أحد أعضاء فريق التحرير في مجلة «القنطرة» الإسبانية التي خلفت «مجلة الأندلس»، التي كانت تعنى بالدراسات العربية والإسلامية في الأندلس على مر العصور.

تتلمذ على أيدي كل من تورس بالباس وجومث مورينو، وبالتالي فهو من أبرز الباحثين في الحلقة - الجيل - التي تربط بين هذا الجيل العملاق من الرعيل الأول في مجال علم الآثار الإسلامي في إسبانيا - إن صح القول - وبين الجيل الجديد من شباب الباحثين الإسبان.

يعنى هذا الباحث بالعمل على إبراز الموروث المحلي في الموروث الحضاري العربي الإسلامي الذي كان حلقة الوصل بين أوروبا والمشرق.

من مؤلفاته: الزخرفة الأندلسية، الزخرفة الهندسية، والزخرفة النباتية، الفن الطليطلي: الإسلامي والمدجّن، عمارة المياه في الأندلس، عمارة المدن في الأندلس، عمارة القصور في الأندلس، عمارة المساجد في الأندلس، إضافة إلى الكثير من المقالات والأبحاث.

نبذة عن المترجم:

أستاذ جامعي، درس الإسبانية بكلية اللغات والترجمة، جامعة الأزهر، وحصل على درجة الدكتوراه من كلية فقه اللغة، جامعة سلمنقة، إسبانيا، في مجال الشعر الإسباني المعاصر. قام بالتدريس في كل من جامعة الأزهر - ولا يزال - وجامعة طنطا، وجامعة الملك سعود، ومدينة العلوم والفنون بمصر.

وهو أيضاً مترجم فوري وتحريري وباحث، نشر عدداً من الأبحاث العلمية باللغتين العربية والإسبانية، إضافة إلى ما يزيد على ثلاثين عنواناً من الأعمال المترجمة عن الإسبانية التي تتناول الإبداع الأدبي في إسبانيا وأمريكا اللاتينية، غير أن أغلب جهده الترجمي تركز في مجال الفن والعمارة في الأندلس.

وفي مجال الترجمة أيضاً تعاون مع مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف.

قرطبة ومساجدها

عندما نتذكر قرطبة، حاضرة المغرب الإسلامي، وعاصمة الخلافة الإسلامية في عصر عبدالرحمن الناصر، يتبادر إلى أذهاننا مسجد قرطبة الجامع الذي يعتبر المسجد القائد والقاطرة المعمارية التي قادت مراحل التطور المعماري للمساجد، ومن بعدها الكنائس في الممالك الإسبانية في شبه الجزيرة الإيبيرية (إسبانيا والبرتغال) غير أننا ننسى أو نهمل بعض المساجد المهمة الأخرى في قرطبة مثل مسجد مدينة الزهراء الذي شيده عبدالرحمن الناصر في المدينة الشهيرة التي تحمل الاسم نفسه والتي تبعد عن قرطبة بضعة كيلومترات.

يتناول المؤلف في هذا الكتاب الثاني المتعلق بعمارة المساجد في الأندلس بالدراسة كلاً من المسجد الجامع في قرطبة ومسجد مدينة الزهراء؛ وبالنسبة للمسجد الأول نجده يحدثنا عن المرحلة التأسيسية، في عصر عبدالرحمن الداخل، ثم التوسعات التي تمت في عهد كل من عبدالرحمن الثاني ومحمد الأول، تأتي بعد ذلك التوسعات التي قام بها كل من عبدالرحمن الناصر وابنه الحكم الثاني ثم آخرها في عصر الوزير القوي المنصور بن أبي عامر.

وعندما يتحدث المؤلف عن عمارة مسجد من المساجد نجد أنه ينطلق من مبدأ محدد وهو أن هناك تضافراً شديداً بين العناصر المعمارية والعناصر الزخرفية بحيث لا يستطيع المرء إلا أن ينظر إلى هذين العنصرين بوصفهما كلاً واحداً لا تنفصم عراه.

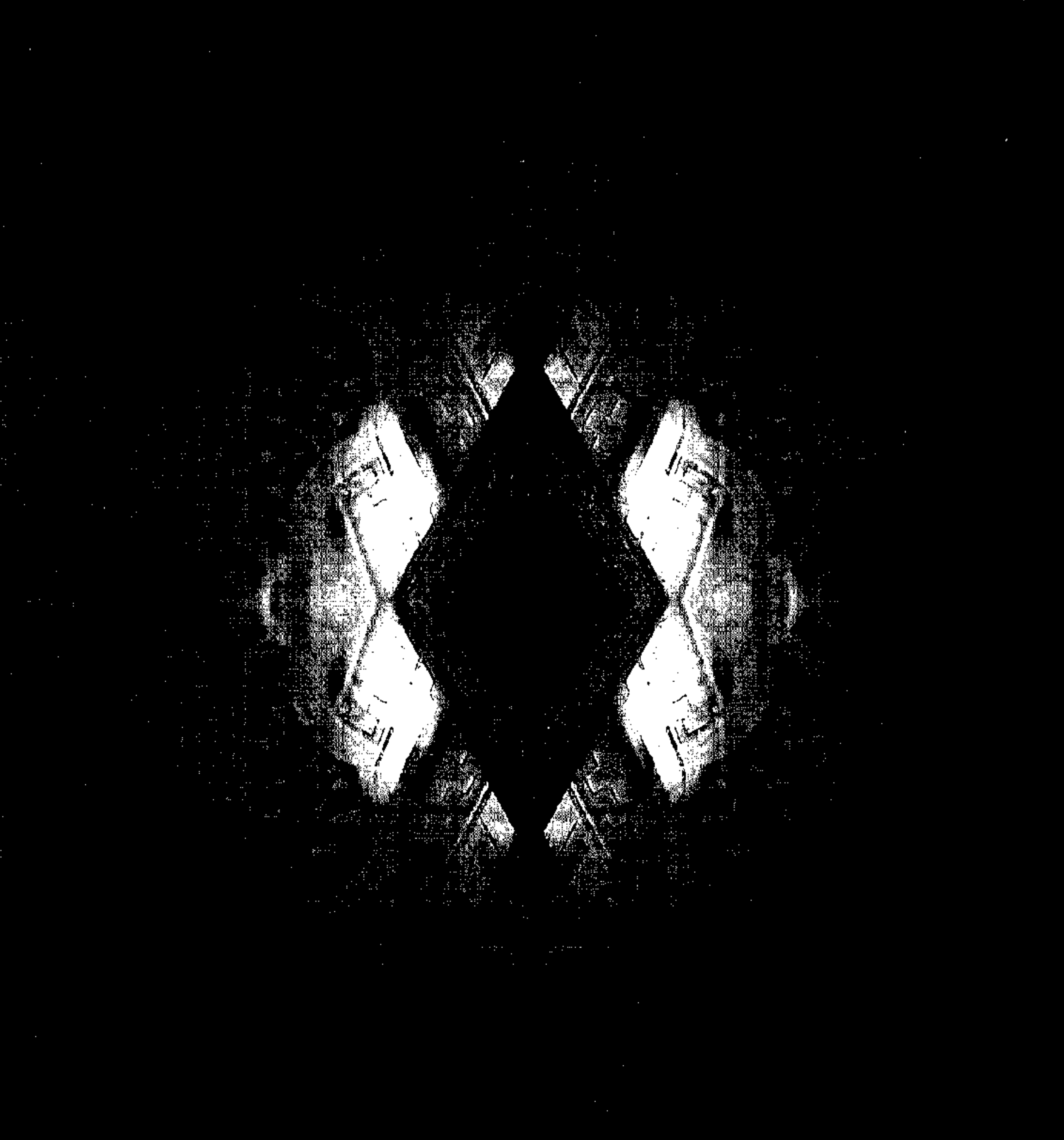
الكتاب يأتي ضمن سلسلة مختارة من مكتبة جامع الشيخ زايد الكبير.

المعارف العامة
الفلسفة وعلم النفس
الديانات
العلوم الاجتماعية
اللغات
العلوم الطبيعية والدقيقة / التطبيقية
الفنون والألعاب الرياضية
الأدب
التاريخ والجغرافيا وكتب السيرة






ISBN 978-9948-01-815-5
9 789948 018155



عمارة المساجد في الأندلس

قرطبة ومساجدها

الطبعة الأولى 1432 هـ 2011 م

عمارة المساجد في الأندلس: قرطبة ومساجدها
باسيليو بابون مالدونادو

NA385.P386612 2011
Basilio Pavon Maldonado
عمارة المساجد في الأندلس: قرطبة ومساجدها/ تأليف: باسيليو بابون مالدونادو؛
ترجمة: علي إبراهيم منوفي – ط1 – أبوظبي: هيئة أبوظبي للثقافة والتراث، كلمة، 2011.
228 ص: 27x21 سم.
ترجمة كتاب: Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana
تدمك: 978-9948-01-815-5
1 – العمارة الإسلامية – إسبانيا – قرطبة. أ – منوفي، علي إبراهيم. ب. العنوان.

يتضمن هذا الكتاب ترجمة الأصل الإسباني:
Basilio Pavon Maldonado
Tratado de Arquitectura Hispanomusulmana



info@kalima.ae
www.kalima.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، هاتف: 468 6314 2 971+، فاكس: 462 6314 2 971+



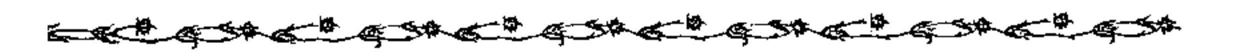
أبوظبي للثقافة والتراث
ABU DHABI CULTURE & HERITAGE
www.adach.ae
ص.ب: 2380 أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة هاتف: 300 6215 2 971+، فاكس: 059 6336 2 971+

عمارة المساجد في الأندلس

قرطبة ومساجدها

تأليف:
باسيليو بابون مالدونادو

ترجمة: د. علي ابراهيم منوفي



المحتويات

قرطبة ومساجدها

المسجد الجامع:

1 - مدخل:

يحمل مسجد قرطبة تفاصيل تاريخ المدينة بوضوح شديد، وتتحدث المصادر العربية عن المسجد وكأنه الرمز الرئيسي للإسلام في المغرب الإسلامي، إلى جانب مسجد القيروان الذي أعلت الحوليات العربية أيضاً من شأنه، رغم الاختلاف الأسلوبي بين المسجدَين؛ يقع مسجد قرطبة في نقطة طبوغرافية ليست مركزية وموروثة عن المدينة القوطية (مثله في هذا مثل مسجد القيروان)،حيث كانت هناك كنيسة سان بيثنتي، وربما كانت كاتدرائية، أو ديراً أو شيئاً من هذا القبيل؛ وخلال العصور العربية الأولى كان المسجد الجديد يقام تزامناً مع القصر ويقع إلى جواره، ومعنى هذا أن كلا المبنيين هما في مركز المدينة ولهما أسوار رومانية، ويقر بعض كتاب الحوليات العربية (النويري) ببناء سور، أو إطار مسّور للمدينة في عصر عبد الرحمن الداخل عام 766م، أي قبل عشرين سنة من قيامه ببناء المسجد الجامع، الأمر الذي نقبل به، نظراً لوجود الجزء المسوّر الكائن في الضلع الجنوبي للمدينة، استناداً إلى نتائج الحفائر التي قام بها أ.خ. مونتيخو و خ.أ. جارّيجيت ماتا، ويمتد هذا السور موازياً لنهر الوادي الكبير ولحائط القبلة للمسجد في وضعه الحالي، وفي هذا الاتجاه نحو الجنوب سنجد المسجد وقد بدأ يتسع، بينما تظل المدينة حية ونابضة في الاتجاه المعاكس، وقد تأقلمت على المستطيل الموروث عن الرومان والذي كان هو «المدينة»؛ هنا نجد أن المسجد لم يكن ملحقاً بالمدينة، ويندرج الشيء نفسه على القصر، وليس كما يمكن أن يُستخلص من الموقع اللامركزي لكلتا المنشأتين، بل كانا قلب الرقعة الحضرية حيث تقود إلى المكان الطرق والحارات طبقاً لنظام يبدو - ظاهرياً - أنه فوضوي، وهذا عكس ما يحدث في المدن القديمة، أما المساجد الأخرى أو المصلّيات الثانوية، خلال القرن الثامن، وما يليه، فقد زاد عددها بشكل ملحوظ (490 خلال سنوات حكم الأمير الأول طبقاً للمصادر العربية)، وكانت منتشرة على شبكة للطرق بالمدينة، وتجاوزت أسوارها المساجد المعروفة بمساجد الأرباض، وهذه المساجد أو تلك قامت على نواة لكنائس قديمة.

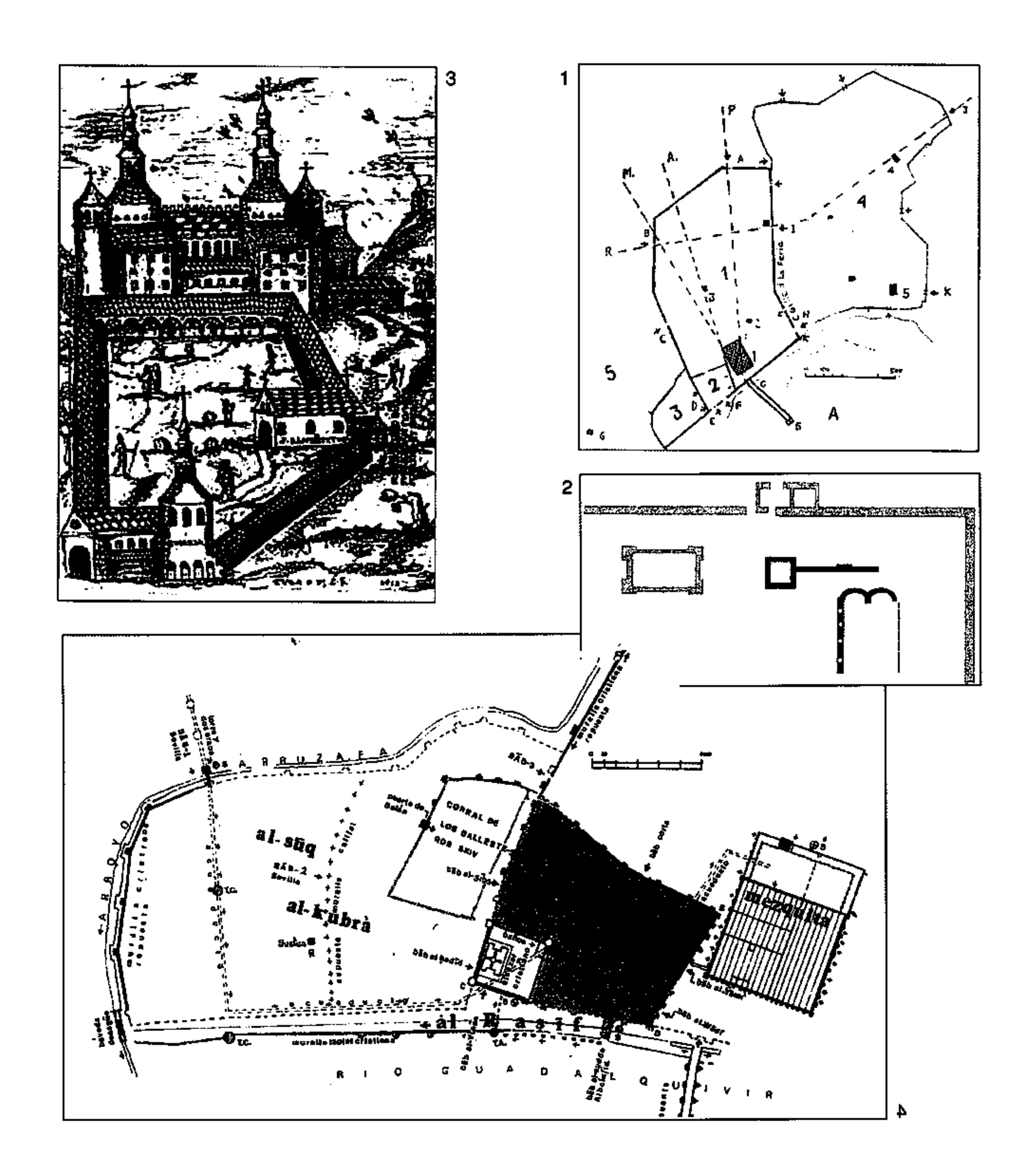
يمكننا أن نحدد في مخطط المدينة محاور ثلاثة مختلفة (لوحة مجمعة 1: 1) أولها A: قطاع السور الشرقي للقصر، وثانيها M: يبدأ عند المسجد الجامع، وثالثها P: فرضه الجسر فوق نهر الوادي الكبير حتى نهاية باب ليون أو ما يسمى باب اليهود، وهو محور أساسي للطرق بالمدينة الإسلامية، ويتقاطع مع هذا الأخير محور آخر هو الأفقي R: الذي يبدأ عند باب قصر أمير حتى باب آخر يحمل أسماء ثلاثة هي جبار، وطليطلة، والروم، أي التقاطع الذي نراه الآن في ميدان «تريمف». وربما كان المحور M، محور المسجد، أكثر المحاور تقليدية، وقد نشأ من جراء المفاهيم الدينية المتعلقة بالاتجاه نحو الكعبة، الجنوب أو الجنوب الشرقي للمسجد، وكان المسجد يبدو وكأنه جزيرة حضرية بين الشوارع الأربعة المحيطة به، ومنذ إنشائه، تأسس على

أرصفة قابلة للتنقل فيها لها مستويات مختلفة، جرى التوصل إلى حل بينها من خلال السلالم النازلة سيراً في هذا على طبيعة الأرض المنحدرة النازلة إلى النهر. هذا الكلاشيه الذي تعرض للتعديلات الكثيرة، ربما يمكن فهمه إذا ما رجعنا إلى مسجد مدينة الزهراء في الكثير من المفاهيم، وخاصة المحيط الخارجي الذي يشبه كثيراً ما عليه المسجد الجامع بقرطبة، ففي محيطه نجد ممرات مبلطة بالحجارة في الجهات الأربع الموازية للحوائط والأرصفة والسلالم في المستويات المختلفة، والمبنى كله يقع على مرتفع من الأرض فيه انحدار ويبزغ على أعلى نقطة فيه؛ ورغم أن الشوارع الحالية المحيطة بمسجد قرطبة تعرضت لتعديلات مهمة، على يد أمبروسيرو موراليس، الذي كتب، خلال القرن السادس عشر، عن «أن المبنى الذي يرجع إلى القرن العاشر، كان محاطاً بأربعة شوارع كل منها يبلغ عرضه ثمانون قدماً، دون أن يقرب منه أي مبنى آخر، اللهم إلا إذا كان جسراً يجتاز الشارع (جسر تورّيخوس) صوب الدهليز ومدخل الملك ابتداء من القصر. وكان هذا الدهليز أو الممر يقوم على عقد واحد»، والكاتب هنا يشير إلى الساباط المرتفع الذي كان للحكم الثاني، طبقاً لرواية المقرّي، وهدم خلال القرن السابع عشر على يد الأسقف مارولونس بسبب الإصلاحات والتعديلات التي جرت في القصر الأسقفي الذي يقع في القصر العربي؛ وربما يبلغ عرض هذه الشوارع التي أشار إليها أمبروسيو دي موراليس من 15 إلى 20 مترًا (عرضاً)، الأمر الذي يساعد على حرية الحركة للمصلين الذي يفدون إليه لأداء صلاة الجمعة؛ وبالنسبة للقرب المكاني بين المسجد والقصر فإننا لا نجد نموذجاً مشابهاً إلا في سوسة (ق 9)، التي كان مسجدها الجامع بمقربة من الرباط أو المباني الحربية الرئيسية، وهي نمطية سوف نراها في إشبيلية خلال القرن الثاني عشر، وتشير المصادر العربية، بالنسبة للقيروان، إلى أن الحكّام الأغالبة كانوا يقيمون في قصر (دار الإمارة) كان مجاوراً لحائط القبلة الخاص بالمسجد الجامع؛ وسوف يلاحظ القارئ في مخطط قرطبة عدم التوازي بين الحائط الشرقي للقصر والغربي للمسجد في شارع تورّيخوس، ابتداء من زاوية القصر، أي أنه يشبه عنق الزجاجة (لوحة مجمعة 1: 4)، فهل يمكن إرجاع ذلك إلى أن حائط القصر كان أقدم من حائط المسجد الذي أسسه عبد الرحمن الداخل؟ نلاحظ أن القرب بين المبنيين يحمل معه تعايشاً اجتماعياً ودينياً، نراه في الساباط الممتد من القصر للمسجد منذ القرن التاسع، إضافة إلى ذلك فكما ورد في «أخبار مجموعة» كان أحد أبراج القصر يقوم بوظيفة مزدوجة، دفاعية ودينية، حتى جاء الأمير هشام الأول وأقام مئذنة في القطاع الشمالي من الصحن؛ ومن جديد نربط بين هذه التفاصيل وبين مسجد سوسة حيث كان البرج يستخدم كمنارة للرباط خلال القرن التاسع، ولهذا لم يكن للمسجد منارته الخاصة به، ومع هذا فقد جرى، في تاريخ لاحق، إضافة قبة في أحد جوانب الصحن للآذان.

اتسمت توسعة المسجد الجامع في عصر عبد الرحمن الثاني بأنها تجاوزت زاوية توريخوس Torrijos القائمة في الجهة الجنوبية وساعدت على تهيئة المكان لإقامة مقصورة للمسجد الجديد، وساباط مرتفع للاتصال بالقصر، وهذا ما تم في عصر الأمير عبد الله (المقرّي)، وهذا المنظور نفسه هو الذي سوف يتم اتخاذه عند التوسعة الثانية التي جرت في عصر الحكم الثاني، حيث جرى هدم الساباط الأول وإقامة آخر مكانه أعلى وأضخم نظراً لدرجة الانحدار التي عليها الشارع في هذا القطاع، نرى أن هناك وجها للشبه، معمارياً، بين الحائط الغربي للمسجد والحائط الكائن في الجهة الشرقية للقصر، إضافة إلى برج في القطاع الشمالي للسور، يتمثل في استخدام تقنية آدية وشناوي في رص الكتل الحجرية، كما نراه في الأبراج الصغيرة المضافة في كلا المبنيين المتشابهين أيضاً في المساحات، الأمر الذي يذكرنا بالأسوار ذات الأبراج التي نراها في

قصبة ماردة التي ترجع إلى عصر الإمارة، الأمر الذي يوضح بجلاء الشكل الحربي الذي عليه مقاسات المسجد منذ أن تأسس وما تلا ذلك؛ تستحق هذه الملاحظات المضاهاة بالأخبار التي ترد عن المسجد والقصر من خلال الحوليات العربية، إذ يمكن أن تفسّر لنا في اختيار الأمراء مقراً لإقامتهم في الزاوية الجنوبية الشرقية من المدينة، ويقول ابن بشكوال، من خلال المقرّي، عن القصر بأنه كانت هناك مبان قديمة وآثار رائعة لليونان والرومان والقوط وشعوب أخرى أقدم من هؤلاء، وهي آثار يعجز المرء عن وصفها؛ هذا الوصف للقِدَم الذي عليه المسجد يقوم على وجود أطلال غير محددة التاريخ، لكنها سابقة على العصر الإسلامي، طبقاً لصامويل دي لوس سانتوس وجومث مورينو، في منطقة صحن المسجد، وهي آثار رومانية ومسيحية، وربما كانت قوطية (لوحة مجمعة 1: 2)؛ ثم يواصل المؤرخ العربي مشيراً إلى أن الأمراء أقاموا في قصورهم مباني عجيبة وحدائق ومتنزهات، وجلبوا لها الماء من جبل قرطبة عبر مواسير كانت تصل إلى القطاع الشمالي؛ ثم يواصل المقرّي مشيراً إلى أن القصر كان يضم مبنى مشيداً من الكتل الحجرية المترابطة بالرصاص المصهور (وهذا ما كان معهوداً خلال العصور القديمة وليس في العصر العربي)؛ واليوم لا نكاد نعرف شيئاً عن هذه الأطلال القديمة اللهم إلا إذا كانت كتلاً حجرية ضخمة مرصوصة على شكل مخدات، يمكن أن نراها في حمامات الخلفاء، في ميدان الشهداء، وهي تلاصق القطاع الداخلي للسور الشمالي لما كان القصر آنذاك.

أما المسجد، فإن الأخبار التي تنقلها الحوليات العربية تتسم أيضاً بضآلتها، وتسهم بالقليل في إطار الأخبار السابقة، وهنا يشير ابن بشكوال إلى أن مكان المسجد كان هناك خندق كبير يلقي فيه أهل قرطبة بالقاذورات، وأُمِرَ الجان بأن يردموا هذا الخندق، ذلك أنه سوف يكون مكانه بيت يذكر فيه اسم الله، وبالفعل تم ذلك وجرى بناء المسجد الجامع. ولا شك أن هذه الرواية تتسم بالأسطورية لكنها ربما تحوي رسالة ما؛ أما الخبر الأكثر جدارة بالتصديق فهو أن العرب شاركوا المسيحيين في الصلاة في مكان واحد تقاسموه، هو كنيسة كانت هناك، تسمى بازليكا سان بيثنتي، حيث قام عبد الرحمن الثالث بشرائها لبناء مسجد في المكان نفسه (ابن عِذاري)، وهذه الصورة يربطها المؤرخون العرب بتاريخ المسجد الأموي بدمشق الذي أقيم مكان دار العبادة القديمة المسماة سان خوان، (القديس يوحنّا) وعليها – أي على هذه الرواية – يثير المتخصص في النقوش الكتابية العربية، أوكانيا خيمنث، الكثير من الشكوك (بالنسبة لحالة قرطبة)؛ فما حدث في دمشق هو أن المقر المسمى تيمينوس Temenos، ذي الأصول القديمة كان كبيراً (هذا ما تؤكده الحفائر) لدرجة أنه كان يضم مباني مختلفة وثنية في البداية ثم مسيحية بعد ذلك؛ ثم جاء المسلمون واستولوا على أحد هذه المباني وحوّلوه مسجداً وشيئاً فشيئاً تم الاستيلاء على ما بقي؛ الفرق إذن بين هذين المسجدَين الحضريين هو أن ما بقي من المعبد المسيحي، على المستوى الخاص بالمساحة، يتّسم بالغموض أو عدم الدقة، حيث نجد الأساسات وقد جرى تتبعها بشكل خاطئ في الصحن (لوحة مجمعة 1: 2)؛ وهناك بُعد آخر للقضية يتعلق بجزء من الكتل الحجرية المزخرفة، وخاصة التيجان، القوطية والرومانية، التي جرى استخدامها مرة أخرى في المبنى الأولي للمسجد والتوسعة الأولى له، حيث إن هذه القطع تنسب إلى دار العبادة المسيحية التي زالت من الوجود، كما أن الكثير من هذه القطع جرى جلبها من دور عبادة مسيحية أخرى في أنحاء متفرقة من المدينة، وهي بدورها قد زالت وحلت محلها مساجد مع مجيء العرب، ولا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان قد تم استئجار بعضها، إضافة إلى كنيسة سان بيثنتي، دون إدخال تعديلات عليها، بغرض إقامة الصلاة، وهذا إذا ما حدث فهو أمر طبيعي، وعلى أية حال فإن هذه الأخبار تجعلنا نقبل بأن المكان الذي بين أيدينا كانت



لوحة مجمعة 1:

1: مخطط عام لمدينة قرطبة؛ 2: أطلال ترجع إلى ما قبل العصر العربي عثر عليها في صحن المساجد بقرطبة (طبقاً لصامويل سانتوس، رسم خ.م. برمودث)؛ 3: رسم قديم لطائفة أوربية للكنائس حول الصحن؛ 4: الإطار الغربي للمسجد الجامع وقصر قرطبة.

فيه كنيسة وقصر في زمن القوط، أو كانا قريبين من بعضهما البعض، وهي مبان حوّلها العرب إلى مسجد وقصر، وأمامهما كان الجسر القديم المقام على نهر الوادي الكبير، والذي أعيد بناؤه أيضاً في وقت مبكر على يد العرب.

طرح أوكانيا خيمنث تصوراً لما كان عليه مبنى كنيسة بيثنتي، وهل كان وحيداً أو مجموعة من المباني التي تلتف حول الكنيسة؛ ويضيف هذا الخبير بالنقوش الكتابية أنه لديه شكوك بالنسبة لتقاسم الكنيسة بين المسلمين والمسيحيين، ألم يكن المعبد صغيراً؟ فهناك نجد تعايشاً بين الأثنيات والأديان، وهو نموذج تكرر في طليطلة، حيث يقول ابن حيان إنه كان هناك، حتى عصر محمد الأول، مسجد جامع تمت توسعته على حساب كنيسة قريبة أو مجاورة؛ وهنا نجد أن بعض الباحثين، في مثل هذه الحالة المتكررة يسوقون نموذجاً، ويقدمون مثالاً له، هو عبارة عن رسم، يرجع إلى القرن الثامن عشر في المكتبة الوطنية بباريس، يتعلق بكنيسة ثنتولا، وهي المسماة حالياً سان ريكير (فرنسا) التي تأسست في القرن السابع ثم أعيد بناؤها عدة مرات خلال القرون اللاحقة (لوحة مجمعة 1: 3)؛ غير أن ما ورد في «أخبار مجموعة» يتّسم بالحسم بالنسبة لكنيسة سان بيثنتي بقرطبة، فهي كنيسة، طبقاً لهذا المصدر، كانت تقع داخل المدينة و مكانها المسجد الجامع؛ وربما تساعدنا على فهم حالة سان بيثنتي تلك الدراسات التي أعدها كل من صامويل دي لوس سانتوس وجومث مورينو، فطبقاً لهذا الأخير، عثر في صحن المسجد الذي شيد خلال القرن الثامن على أطلال رومانية ترجع إلى القرن الخامس، وهي عبارة عن بائكة بها كوّات exedras في الأضلاع، وخمسة أعمدة ذات تيجان كورنثية ملساء تتسم بالبساطة وعدم الإتقان، وقواعد أعمدة أتيكية وأبدان أعمدة ذات حليات، الأمر الذي يمكن أن يتوافق مع رواية المؤرخ العربي ابن غالب (ق 12) (خ. بايبي) الذي يحدثنا عن أعمدة مدفونة في هذا الصحن، وقد قام صامويل دي لوس سانتوس بإعداد كروكي لهذه الاكتشافات، لكنه لم ينشره، ومع هذا جرى وضعه في بعض الدراسات المنشورة عن قرطبة (لوحة مجمعة 1: 2)؛ ويمكن من خلال كل ما سبق القول بوجود بازليكا، ربما كانت ذات ثلاث بوائك، غير أن كل العناصر يصعب تأويلها.

إذا ما تحدثنا عن العلاقة بين المسجد والقصر، في عصر محمد الأول على الأقل، وجدنا ابن حيان يسوق لنا أخباراً تقول إن هذا الأمير عندما انتهى من الأعمال الخاصة بالمسجد (أي إتمام إنجاز التوسعة التي بدأها والده عبد الرحمن الثاني)، توجّه إلى المسجد، منطلقاً من القصر، تصاحبه ثلة من أفراد بلاطه وكان يمتطي بغلاً مطهماً، ثم ترجّل ودخل المسجد من الباب الشمالي، للمئذنة (وهنا نجد أن نص ابن حيان يتحدث عن الباب المجاور للمئذنة التي شيدها هشام الأول في الحائط الشمالي للصحن)، ولم يكن باب سان استبان قد انتهى العمل فيه حتى ذلك الحين، وهو باب يقع في الحائط الغربي للمسجد؛ ومن جانبه يشير ابن بشكوال إلى أن القصر كانت له أبواب أربعة أحدها باب الجامع، وعن هذا الباب يحدثنا جومث مورينو عن أن الأمراء كانوا يدخلون منه إلى المسجد الجامع، قبل أن يشيد الأمير عبد الله الساباط فوق هذا الجزء؛ ويضيف ذلك الباحث في معرض تعليقه على «الحوليات الملكية» أنها، أي هذه النصوص، لم تورد باب الجامع، فربما لم يعد يستخدم آنذاك، ولأنه كان قد أقيم الساباط في عصر الأمير عبد الله، ثم جرى هدمه بعد ذلك وإقامة واحد أضخم منه في عصر الحكم الثاني، حيث ظهر اسمه «ساباط المقصورة».

عرفنا إذن ما يوجد في المنطقة المجاورة للمسجد، في القطاع الغربي المطل على القصر، أما بالنسبة للقطاع المقابل، الشرق، الذي قام فيه المنصور بن أبي عامر بإدخال التوسعة التي جرت في عصره، بإضافة تسعة أروقة، فلا تحدثنا المصادر العربية عن شيء

اللهم إلا الإشارة إلى هدم المنازل، بعد تعويض أصحابها للبدء بهذه التوسعة (ابن عِذاري)؛ لكن لم ترد معلومات مشابهة عن التوسّعات التي جرت نحو الجنوب والتي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني والحكم الثاني، والشيء نفسه يندرج على توسعة الصحن، أثناء حكم عبد الرحمن الناصر، في الاتجاه المعاكس. ما نجده فقط، في هذه المصادر، هو الحديث عن الفراغ الضخم بين حائط القبلة بعد التوسعة التي جرت خلال عصر الحكم الثاني وباب المدينة المطل على الجسر المقام على نهر الوادي الكبير، وهي مساحة تساوي تقريباً مساحة صحن المسجد بعد التوسعة التي قام بها عبد الرحمن الناصر، وتحدد القبلة التي أقيم حائطها في عصر الحكم الثاني ذلك القطاع الشمالي، مع إضافة الجسر أو الساباط الممتد بين المسجد والقصر، ومن المؤكد أن هذا الساباط كان له ثلاثة عقود نظراً لصغر حجمه (يرى جولفن أن العقود كانت خمسة)، وكانت العقود في الشارع حاملة له، بدلاً من العقد الواحد الذي يرى به أمبروسيو دي موراليس والذي يقبل به تورس بالباس؛ ومشكلة ذلك الفراغ محل الذكر هي في وظيفته وما إذا كان مخصصاً للعامة أو كان أحد ملحقات القصر، ومن هنا كانت السيطرة عليه من خلال الأبواب. وربما تساعدنا الحفائر في المستقبل في تقديم حل مقنع. وفي نهاية المطاف هناك مساحة المسجد مع نهاية القرن العاشر، وهي أنها أصبحت 22423 متراً مربعاً، أي هكتاران أو يزيد، مقابل هكتارات ثلاثة كانت عليها مساحة القصر (طبقاً للعذري) في مدينة مساحتها تتراوح بين 80 و 90 هكتاراً (لوحة مجمعة 1: 1، 4).

كان شكل المسجد، من الخارج، مع نهاية القرن العاشر يوحي بضخامة المبنى الجيد التخطيط والمصحوب بالأبراج الصغيرة في الجزء المسقوف، مع وجود المئذنة في القطاع الشمالي، وهي مئذنة أضافها عبد الرحمن الثالث، وربما لم يكن ارتفاعها يتجاوز أربعين متراً، وهناك، إلى جوارها الحرم شبه المربع، الذي يصل ارتفاعه من 10 إلى 11 أو 30م كحد أقصى (لوحة مجمعة 2: 1)، وبين الأبراج الصغيرة الكائنة في الأضلاع الشرقية والغربية للمسجد نجد ثلاثة عشر باباً إضافة إلى ثلاثة أخرى مؤكدة في الصحن، وبالتالي يصل الإجمالي إلى ستة عشر باباً، حيث نجد الباب الرئيسي للصحن مجاوراً للمئذنة (لوحة مجمعة 2: 2، 3) ومع هذا فإن المصادر العربية تؤكد على وجود سبعة عشر باباً، بما في ذلك الأبواب المخصصة للنساء، التي ربما كانت صغيرة ولا تزيد عن اثنين في الجزء الشمالي من الصحن. وعندما نرى المسجد من المئذنة التي شيدت في عصر الخلافة نرى أن المسجد كان فيه ولا يزال تسعة عشر قطاعاً من الأسقف الجمالونية من قرميد أحمر يغطي الأروقة، وهي مسبوقة بالصحن الذي تحفه البوائك الثلاث ذات السقف المائل لسقف حرم المسجد (لوحة مجمعة 2: 1، 4)؛ وخلال القرن التاسع وردت أخبار تشير إلى أن الصحن كانت فيه أشجار، وفي وسطه كانت هناك الميضأة التي تغذيها مياه تصل إليها من القصر عبر مواسير، ومع هذا ورد في بعض الحوليات العربية أن الميضأة كانت تتغذى، في البداية، من مياه الناعورة المقامة هناك. ويحدثنا ابن بشكوال عن أن الصحن كانت فيه ميضأة هدمها الحكم الثاني (؟)، وفي صحن المسجد الجامع بمدينة الزهراء عثر على بقايا حوض من الرخام مربع الشكل؛ وابتداء من عصر المنصور كان هناك صهريج أو جُبّ في الصحن (ابن عِذاري) كان يتغذى على مياه الأمطار التى تسقط على سقف صحن حرم المسجد(لوحة مجمعة 4:2). وعودة إلى المسجد الجامع بالقيروان نرى أن تجميع مياه الأمطار كان يسير وفق تقنية مشابهة لتلك التي نجدها في مسجد قرطبة، والفارق هو أن سقف الأول كان مسطحاً (لوحة مجمعة 2: 5) وكانت المياه تصل إلى الصحن، في كلتا الحالتين، من خلال مزاريب أو كوابيل Modillones، وينتهي المطاف بالمياه إلى خزانات في الصحن؛ وفيما يتعلق بتوصيلات المياه في قرطبة يمكن

القول بأنها كانت تجرى عبر قنوات تقع بين الأسقف الجمالونية للأروقة، وهي على شاكلة ما نراه في جسور المياه الرومانية.

1-1: المسجد الذي أسسه عبد الرحمن الأول:

تبدأ قصة هذا المسجد مع كنيسة سان بينتتي، حتى جاء عبد الرحمن الداخل وقرر الحصول على ذلك الجزء الذي يخص المسيحيين بعد تعويضهم، حيث خوّل لهم إعادة بناء الكنائس الكائنة خارج المدينة، والتي جرى هدمها في زمن الغزو؛ سدّد لهم عبد الرحمن الداخل مائة ألف بيزو من الذهب (قال بعض المؤرخين العرب إن هذا المبلغ هو إجمالي نفقات بناء المسجد)، وبدأ هدم الكنيسة (785م)، ثم تلا ذلك إقامة مبنى المسجد (786م) وكان اتجاهه صوب الجنوب، سيراً في هذا على القاعدة المتبعة في إقامة المساجد في المشرق؛ وعلى ذلك جرى إقامة حائط القبلة في هذه الوجهة، بينما كانت أروقة المسجد مستعرضة عليه (لوحة مجمعة 3: 1 مخطط أعده تورس بالباس)، وجرى إعادة استخدام أعمدة الكنيسة وبعض دور العبادة الأخرى سواء داخل المدينة أو خارجها، وانتهى البناء في غضون عام (786 - 787م) (فتح الأندلس)، وبلغت تكلفة إقامة المبنى الجديد مائتي ألف دينار تم سدادها من الأحباس، ولم يكتمل بناء المسجد في حياة عبد الرحمن الأول، الذي توفي عام 788م، حيث جرى بعد ذلك بناء الصحن والمنارة في عصر ابنه هشام الأول (788 - 796م)، إضافة إلى بناء ميضأة، تقع شرق حرم المسجد ودهليز أو دهاليز مخصصة للنساء (أو ما يسمى بالسقيفة)، وكان ذلك في الجزء الخلفي للجامع، طبقاً لرواية ابن عِذاري؛ وبناء على رواية ابن نظّام كان المكان المذكور شمال الحرم، لكن لم يحدد فيما إذا كان عند المدخل إلى حرم المسجد، أو إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، وهذا هو الأكثر منطقية كما سوف نرى لاحقاً.

وبالنسبة للعام الذي استغرقه بناء المسجد في عصر عبد الرحمن الداخل، يقول تورّس بالباس أنه طالما لم تظهر معطيات جديدة فإن النقاش غير مجد؛ ومعنى هذا أن هذه الفترة الزمنية القصيرة غير مؤكدة، لكنها، مع ذلك، غير مثيرة، طبقاً للباحث المذكور، وربما تمثلت المعطيات في أن المسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الداخل كانت فيه تسعة أروقة بدلاً من أحد عشر رواقاً كما كنا نظن، وأن العقود المتراكبة المعقدة، على الشكل الذي نراها عليه اليوم، لم تكن مقامة، وجاء بها، بعد ذلك، عبد الرحمن الثاني، ثم ابنه محمد الأول من بعده. وتبلغ مساحة المسجد الذي شُيد خلال القرن الثامن 2628م^2، بالنسبة للحرم، وعدد أمتار مماثل في الصحن، أي أن إجمالي المساحة 5256م^2، أي بمعدل نصف م^2 لكل مُصَلٍّ، وبالتالي يبلغ عدد المصلّين في صلاة الجمعة عشرة آلاف نسمة تقريباً؛ وبالنسبة لعدد الأعمدة 130 عموداً. أما عن مخطط هذا المسجد يقول فيلكس إيرنانديث إن الحائطين الشرقي والغربي ليسا متوازيين، ومع هذا لا تنعكس الفكرة أو المقولة في المخطط الذي رسمه (لوحة مجمعة 4: 1)؛ وأوضح ل. جولفن هذا الخلل الذي نراه في الحائط الغربي للصحن وحرم المسجد حتى حائط القبلة، في مخططه للمسجد خلال القرن الثامن، والتاسع وعصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 3: 7).

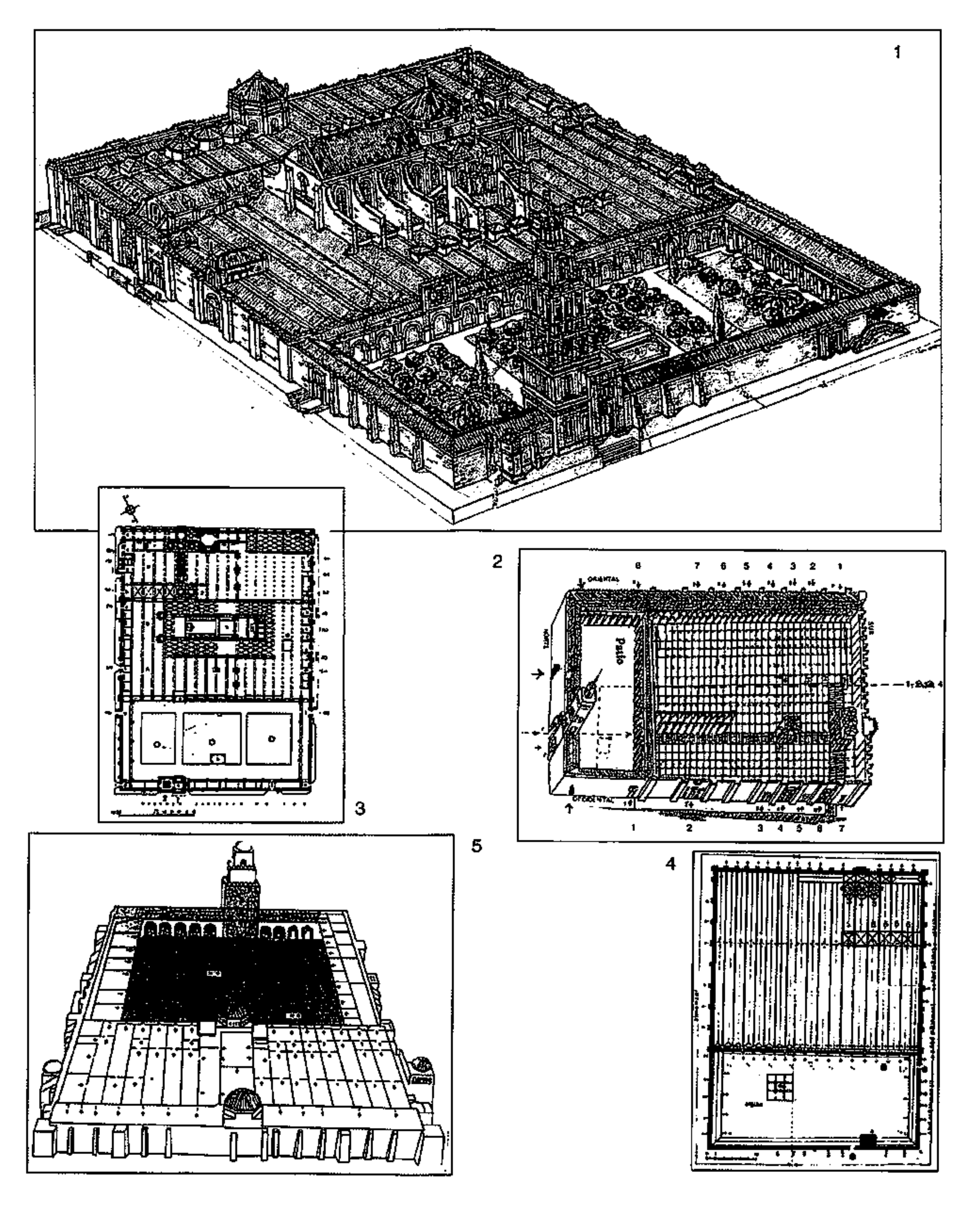
1 - 2: توسعات المسجد (ق 9):

لم توضح المصادر العربية بجلاء التاريخ الذي بدأ فيه الأمير عبد الرحمن الثاني توسعة المسجد، فربما كان عام 833م، بناء على رأي ليفي بروفنسال، حتى 848م حيث أقيمت أول صلاة جمعة في المحراب الجديد؛ جرى مدّ كافة الأروقة للمصلّى القديم، صوب الجنوب لمسافة 24م، الأمر الذي جعل من المحتم هدم حائط القبلة والمحراب (لوحة مجمعة 3: 2 طبقاً لتورس

بالباس)، ومن الواضح أن الأعمال جرت تحت إشراف كل من نصر ومسرور؛ لم تكن الأعمال قد انتهت عند وفاة عبد الرحمن الثاني، فقام ابنه وخليفته محمد الأول بإنجاز ما تم (852 – 886م)، وفي نظري أن هذا العاهل الأخير قام بترميم، أو تقوية، باقي أجزاء الحرم الذي شيد خلال القرن الثامن، ثم أضاف، أو زخرف، باب سان استبان، في الحائط الغربي، والمرتبط بهذا القطاع، وهذا ما نراه في نقش كتابي لوحة عقد الباب وكذا التاريخ، 855م؛ وإلى محمد الأول ترجع فكرة نفذت لأول مرة في قرطبة، وهي عبارة عن فراغ مواز لحائط القبلة مخصص للأمير، أو ما أطلق عليه بالمقصورة، حيث تدلف إليه الحاشية عبر بوابة توجد في الحائط الغربي، وهو الباب المرتبط بالدهليز الجسر، المسمّى بالساباط، الذي يبدأ من القصر، حيث قام الأمير عبد الله ببناء البوابة والساباط (886 – 912م)، وهو الباب الذي يطلق عليه اليوم سان ميجل. ويرى جومث مورينو وتورّس بالباس أن الصحن، خلال القرن التاسع، كان ذا ثلاث بوائك ذات أعمدة، وهذا الرأي يعتمد على معلومات، غير واضحة بما فيه الكفاية، وردت في المصادر العربية؛ بينما يرى فيلكس إيرنانديث أن هذه البوائك لم تكن موجودة ويشترك معه في الرأي كروزويل، ثم يأتي ل. جولفن ليوافقهما الرأي مع بعض التمحيص. تبلغ مساجد الجزء المسقوف من المسجد الجديد، خلال القرن التاسع، 1898م^2، أضيفت إلى الحرم السابق، بينما ظل الصحن على الوضع الذي هو عليه منذ القرن الثامن، وهنا فإن المسجد بكامله يتسع لزهاء 14 ألف مُصَلٍّ، ويبلغ عدد الأعمدة 80 عموداً. وما سبقت الإشارة إليه سابقاً من وجود عدم استقامة في الحائط الغربي للمسجد عند تأسيسه، جرت عملية تصحيح وضعه في التوسعة التي جرت خلال القرن التاسع؛ وقد لاحظ تورس بالباس أن الدعامة contrafuerte، أو البرج الصغير، الذي يرتبط بحائط القبلة الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الأول وجرى تغييره، هي مساوية، في العرض، للدعامات السابقة (لوحة مجمعة 3: 2، 5)، ويفسر ل. جولفن ذلك بقوله إنه من المرجح أن يكون عبد الرحمن الثاني هيأ هذا العرض ليكون هناك تواز مع الأكتاف التي أقيمت في المنطقة الفاصلة بين المبنى القديم والحديث (لوحة مجمعة 3: 7).

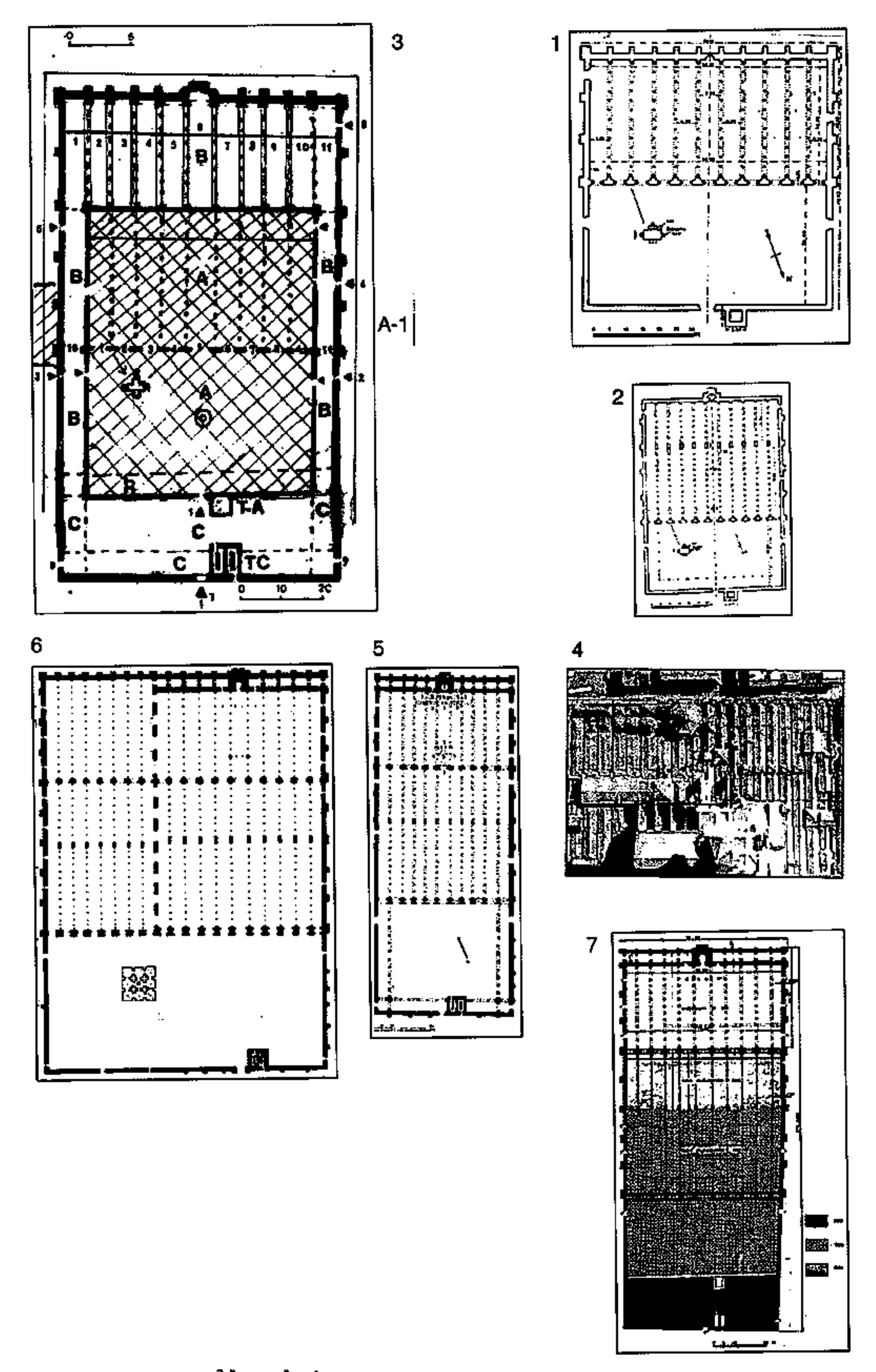
1 - 3: التوسّعات التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني والمنصور:

بعد تأسيس مدينة الزهراء (936م) وإقامة مسجدها خلال الفترة من 941 – 945م، قام عبد الرحمن بعملية توسعة مهمة لصحن المسجد الذي يرجع إلى الأمير هشام الثاني، وفيه جرت إقامة البوائك الثلاث بشكل نهائي، وبالشكل الذي عليه ما نراه في المسجد الملكي، وأقام مئذنة جديدة (952م) ملاصقة للحائط الشمالي، ويبرز مخططها نحو الداخل، مثلما هو الحال في مدينة الزهراء، حيث يلاحظ أن كلتا المنارتين تقعان عند منبت المحور المركزي للصحن والحرم، وعلى ذلك جرى هدم الحائط الشمالي، الذي يرجع إلى عصر هشام الأول، وكذا المئذنة التي ترجع إلى الفترة المذكورة؛ وتبلغ مساحة الصحن الجديد 4234م^2؛ ومع تولي الحكم الثاني سُدّة الحكم، بعد أبيه عبد الرحمن الناصر، وأمام زيادة أعداد السكان وتكدس المصلّين في صلاة الجمعة، وضح أن المسجد أصبح صغيراً، وهنا وجد الخليفة الجديد نفسه أمام ضرورة البدء في توسعة أخرى للمسجد بدأت عام 962م وانتهت، فيما يبدو، عام 965م أو خلال السنوات العشر الأخيرة من عمر الخليفة (972م)، طبقاً لتقديرات تورّس بالباس. تمثلت تلك التوسعة في امتداد المسجد نحو الجنوب، أي مد الأروقة السابقة لمسافة 38.50 متراً، أو 45.86متراً مع الساباط الداخلي الجديد الموازي لحائط القبلة، ولهذا السبب جرى هدم حائط القبلة الذي شيد في



لوحة مجمعة 2:

مقاسات ومخططات المسجد الجامع بقرطبة. 2، 3: عدد الأبواب.



لوحة مجمعة 3:

مقاسات ومخططات المسجد الجامع بقرطبة.

عصر عبد الرحمن الثاني، وانتزعت من محرابه أربعة أعمدة رائعة، جرى إعادة وضعها في كوة المحراب الجديد (لوحة مجمعة 3: 5 طبقاً لمخطط تورس بالباس، رقم 6 لجومث مورينو و 7 ل. جولفن، وتشير الصورة رقم 4 إلى أسقف التوسعة الجديدة، أي الأحد عشر رواقاً في الجهة اليمنى)، وهنا تجدر الإشارة أنه يمكن القول بوجود حائط مزدوج للقبلة، وهما الحائط الفعلي الذي توجد فيه كوة المحراب، والخارجي الذي ينتهي عند الساباط، وهذا ليس بالجديد ذلك أن القبلة المزدوجة كانت حالة سابقة في مسجد مدينة الزهراء. غير أن الجديد تماماً في المسجد هو ذلك الجزء من المخطط، على شكل حرف T، المكون من الرواق المركزي، والفراغات المربعة للقباب الثلاث الكائنة أمام المحراب، وهي قباب ذات أوتار حجرية توجد فوق المكان المخصص للخليفة وحاشيته (المقصورة)؛ وهذه المقصورة تضم عرض الخمسة أروقة المركزية، طبقاً لما نراه في المخطط رقم 5، من اللوحة المجمعة 3، لتورس بالباس. هناك قبة أخرى تقع عند بداية الرواق المركزي من التوسعة التي جرت، وهي ما يطلق عليه اليوم مصلّى بيّابيثيوسا، ويوضح المخطط رقم 7، من اللوحة المجمعة 3، ل. جولفن، بشكل أفضل من مخطط تورس بالباس، تلك المراحل البنائية المتعاقبة التي مرّ بها المسجد ابتداء من عصر عبد الرحمن الناصر حتى الحكم الثاني، وتبلغ مساحة الجزء المسقوف من المسجد 2585م^2، أي تسع 5000 نسمة، أما عدد الأعمدة فيبلغ 120؛ ثم نصل بعد ذلك إلى المرحلة الأخيرة، أي التوسعة التي جرت في عصر المنصور بن أبي عامر، وزير الخليفة هشام الثاني؛ جرت التوسعة في غضون عامين ونصف (987 - 990م) وشارك الأسرى المسيحيون في عملية البناء؛ وتشير الحوليات إلى أن هذه التوسعة جاءت بناء على الزيادة المضطردة في عدد سكان قرطبة، كما زاد عدد الجنود الأمازيغ الذين جاءوا من الشمال الأفريقي بناء على طلب الحاكم، فإلى شرق المسجد المقام تمت إضافة ثمانية أروقة، بعمق يصل إلى طول ذلك البناء، 64، 116م، ويبلغ العرض 48م، كما جرت توسعة صحن المسجد صوب الشرق (لوحة مجمعة 3: 6)، أي أن ما أضيف من توسعة بلغ 8430م^2، منها 2880م^2، للصحن، وبذلك تبلغ السعة 16 ألف نسمة، و 231 عدد الأعمدة، وبذلك فإن المسجد قد بلغت مساحته الإجمالية مع نهاية القرن العاشر 22423م^2، وعدد الأعمدة 561 عموداً، وإذا ما استثنينا مسجد حسّان بالرباط، لوجدنا أنه المسجد الأضخم في المغرب الإسلامي، ذلك أن مسجد القيروان، الذي يرجع إلى تلك الفترة نفسها، بلغت مساحته 7847م^2 مع نهاية النصف الثاني من القرن التاسع. جرى بناء جُبّ ضمن التوسعة التي تمت خلال عصر المنصور، وهو جب مربع له تسعة فراغات وأربعة أكتاف مركزية (لوحة مجمعة 3: 6)، وعلى هذا كان المسجد القرطبي، مع نهاية القرن العاشر، مساحة ضخمة مقاسها 175×128.41م (انظر المخطط العام الذي أعده، ك. إيوارت، لوحة مجمعة 83: 1 الفصل الأول)؛ تجدر الإشارة إلى أن المقاسات التي أوردناها هنا للمسجد القرطبي، هي التي رفعها المعماري فيلكس إيرنانديث، الرجل الذي ترك لنا مخططات أربعة للمسجد عند تأسيسه، ومع كل واحد من التوسّعات التي جرت بعد ذلك (لوحة مجمعة 4: 1، 2، 3، 4)، غير أنه صمت في هذه كلها عن الأعمدة ولم يظهر في المخططات إلاّ الأكتاف الخاصة بالحائط الفاصل بين الصحن والجزء المسقوف، وتلك التي تم تشييدها مكان حوائط القبلة أو القِبْلات التي زالت من المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن وذلك الذي يرجع إلى القرن التاسع. من جهة أخرى يجري نقاش حول سعة المسجد، فهناك من يقول إنه يتسع لـ 24 ألف نسمة، أي بمعدل متر مربع لكل نسمة، أو 48 ألف نسمة بمعدل نصف م^2 لكل فرد.

2 - النقاش حول عدد الأروقة في المسجدَين الأميريين وسماتهما المعمارية والزخرفية:

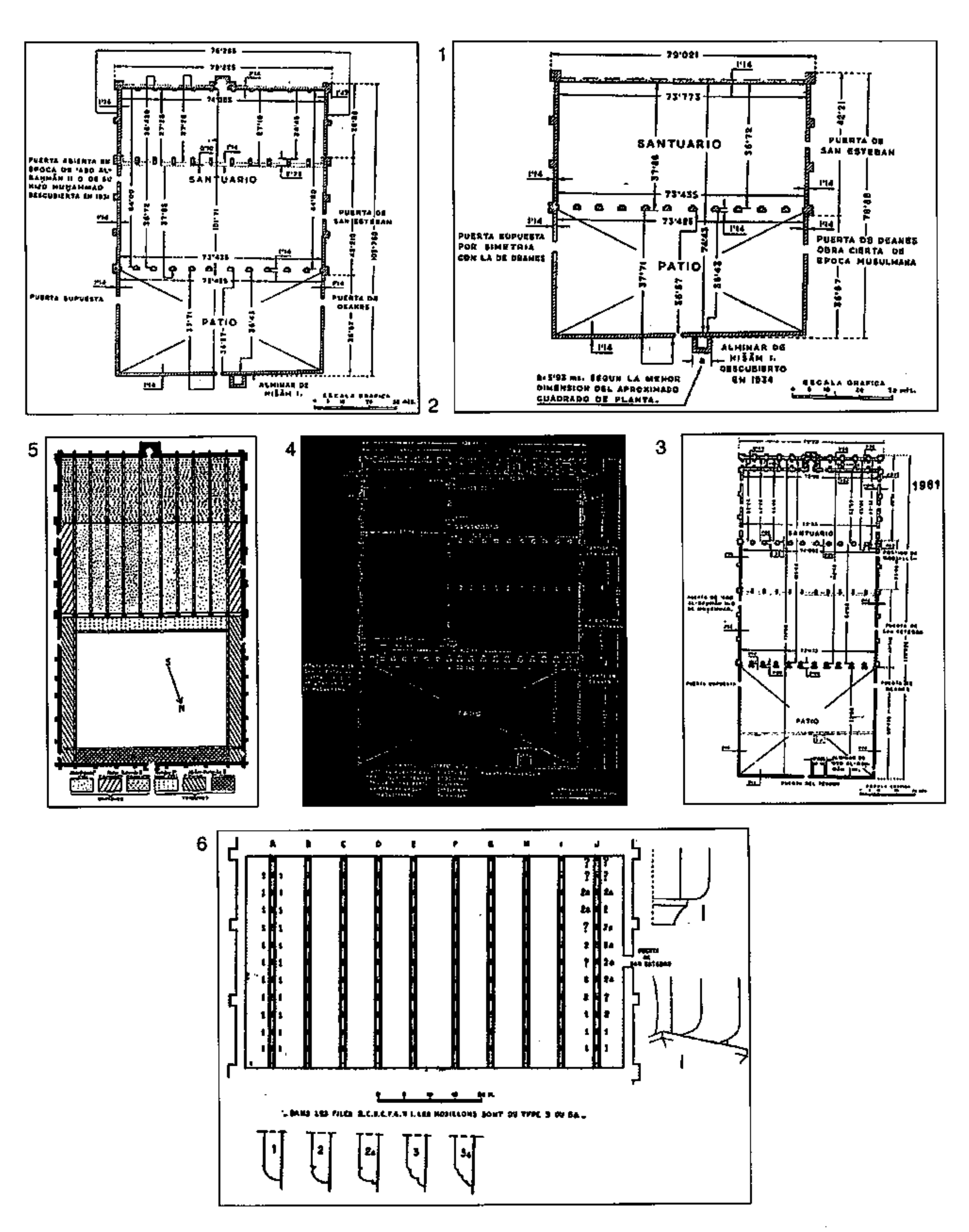
نقل إلينا ليفي بروفنسال النصوص العربية التي وردت في الجزء الأول من **المقتبس**، لابن حيان، أي رواية الرّازي وابن النظّام، وهما المؤرخان اللذان كانا شاهدين على الوضع خلال عصر الحكم الثاني (أرابيكا)، وتشير النصوص المذكورة إلى أن عبد الرحمن الثاني أمر بتوسعة (زيادة) في عرض المسجد، بإضافة رواقين جديدين إلى الأروقة التسعة التي كانت موجودة منذ عصر عبد الرحمن الأول (ويكرر ابن الأثير هذه المعلومات) وزيادته طولاً من الشمال إلى الجنوب، وتشير النصوص إلى التاريخ، 833م وعام 848م. غير أن ليفي بروفنسال أشار إلى أن هذه الأعمال لم تأت مرة واحدة وإنما على دفعتين، فخلال العام الأول بدأ بناء الأروقة التي في الأطراف، وفي عام 848م تم القيام بزيادة الطول؛ ومن الواضح، كما أشار تورس بالباس، أن تلك الأعمال استغرقت زمناً طويلاً، خمسة عشر عاماً؛ وإلى هذه الفترة يمكن القول إنه جرت أعمال أخرى مهمة في صحن المسجد، فمنذ ذلك الحين أصبح للصحن ثلاث بوائك، طبقاً لما أورده ابن النظّام، ويوافق على هذا الرأي كل من جومث مورينو وتورس بالباس و أ. لامبرت (يرى الباحثان الأول والثاني أن عدد أعمدة البوائك بلغ 23 عموداً، لوحة مجمعة 3: 2) ويخالفهما في هذا كل من كروزويل وفيلكس إيرنانديث استناداً إلى جوانب شديدة التقنية في البناء.

كان ليفي بروفنسال شديد الأسف دائماً لموقف مؤرخي الفن والمعماريين من الإسبان الذين لم يقبلوا بالرأي القائل إن الجزء المسقوف من المبنى خلال القرن الثامن كان مكوناً من تسعة أروقة، ولم يوافق على هذا الرأي إلا مواطنه، إ. لامبرت، مؤرخ الفن، الذي عكس ذلك في مخطط أعده، ومن خلاله أخذ يشرح مراحل التوسعة التي جرت خلال القرن التاسع، متخذاً في هذا الرأي الذي أورده كل من الرّازي وابن النظّام، طبقاً لليفي بروفنسال (لوحة مجمعة 4: 5، 6). وقد رسم لامبرت في هذا المخطط ما يطلق عليه «سقيفة» للنساء، أمام الواجهة الشمالية لحرم المسجد، خلال القرن الثامن، ونسبها إلى عصر الأمير محمد طبقاً للحوليات العربية، غير أن علماء الآثار والمعماريين الإسبان لم يقبلوا بهذا الرأي، فقد سبق أن أشرت في سطور سابقة إلى أن الرأي الأكثر حصافة هو أن هذه السقيفة، أو هذا الدهليز، كانت إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، بناء على ما ظهر خلال هذه الأعوام الأخيرة من شواهد في مسد فونتنار، مسجد الحي الذي يقع في القطاع الغربي لقرطبة، وأرى أنه يرجع إلى القرن التاسع، وكان الأمر على هذا النحو أيضاً في البناء الأول لمسجد الجزيرة الخضراء الذي تأسس في زمن عبد الرحمن الأول، طبقاً لما ورد في كتابات كل من العذري والحميري، وهنا علينا أن نتذكر ما تشير إليه الحوليات العربية وهو أن هشام الأول، أكمل الأعمال التي قام بها والده عبد الرحمن الأول، بأن أضاف إلى الجهة الشمالية صحناً ومئذنة؛ واستناداً إلى الجسّ الآثاري الذي قام به فيلكس إيرنانديث عام 1934م نعرف أن ذلك البرج (المئذنة) كان إلى جوار الحائط الشمالي للصحن، أي مجاوراً، من الناحية اليمنى، للمحور المركزي، كما كان مخططه بارزاً نحو الخارج (لوحة مجمعة 4: 1). ومن جانبي أرى أن لامبرت، الذي كان يجهل هذه الحقيقة، سار على النص الذي أورده ابن النظّام، الذي وصف ثلاث بوائك في الصحن (أمر بها عبد الرحمن الثاني)، وفي مخططه نرى المبنى الذي شيد خلال القرن الثامن حتى الحائط الشمالي الحالي للمسجد، أي أنه يرى أن الصحن الذي أقيم خلال القرن الثامن، دخلت عليه توسعة في الاتجاه الشمالي، على يد عبد الرحمن الثاني، وحتى ذلك الحائط، غير أن علماء الآثار والمعمارين الإسبان ينسبون ذلك إلى التوسعة التي جرت في عهد عبد الرحمن الثالث (952 – 958م). تقوم نظرية المؤرخ

الفرنسي على أنه، طبقاً لابن النظّام، فإن البوائك التي على الأضلاع، كان لكل واحدة منها تسعة عشر عموداً، إضافة إلى أن البائكة الشمالية كان بها ثلاثة وعشرون. غير أن هذه النظرية التي جاء بها، والخاصة بالبوائك الثلاث الممتدة، لم توضع في الحسبان في المخططات اللاحقة على مخططات الباحث الفرنسي؛ فقد كان يرى أن عبد الرحمن الثالث هو الذي أمر ببناء المئذنة الكبرى في الحائط الشمالي المذكور الذي يرجع إلى القرن التاسع، وأفاد من مئذنة هشام الأول التي بقيت معزولة وليست وسط الصحن بالضبط.

لننتقل للحديث عن موضوع الرّواقين الطرّفيين، لحرم المسجد، اللذين أضافهما عبد الرحمن الثاني إلى المبنى الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول، طبقاً لكل من الرازي وابن النظّام. وهنا أقول إنه من البدهي أن هذين الرواقين لم يكونا إضافة منعزلة دون أية نتائج، بل إنهما ينبئان، أو يحددان، وجود الدهاليز (الأروقة) الثلاث التي أدخلها ذلك الأمير، خلال الفترة من 833 حتى 848م، بناء على مخططات المسجد التي رسمها جومث مورينو وتورس بالباس (لوحة مجمعة 3: 2)؛ وقد سبق أن شهدنا أن لامبرت رسم في مخططه البوائك الثلاث، لكن في إطار التوسعة التي تعرض لها الصحن، بناء على رأيه، في عصر عبد الرحمن الثاني والتي امتدت حتى الحائط الشمالي الحالي؛ ولمزيد من الإيضاح حول هذا الموضوع الجديد قمت برسم المخطط رقم 3 في اللوحة المجمعة رقم 3، على سبيل الافتراض، فالحرف A يشير إلى الفراغ الخاص بالمسجد خلال القرن الثامن، وهي الأروقة التسعة والصحن بدون بوائك، وأن الحرف A يشير إلى التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، بينما الحرف C فهو يتعلق بموضوع حوله جدل كبير وهو التوسعة التي جرت للصحن في عصر عبد الرحمن الثالث، والمئذنة، حرف T-C، والمئذنة التي أسسها هشام الأول، وجرى إحلال مئذنة أخرى محلها، مشار إليها في المخطط بالحرفين T-A؛ أما بالنسبة للأبواب، فقد ذكرت وجود تسعة: 1، 2، 3، 4، 5، 6 هي أبواب مؤكدة للجامع خلال القرن التاسع (B)، و7، 8، 9 هي أبواب تتعلق بالتوسعة المؤكدة لصحن عبد الرحمن الثالث (C)، وهي ترجع إلى القرن التاسع طبقاً لما يرى به لامبرت؛ ويلاحظ أن المخطط يضم مبنى مجاوراً للحائط الشرقي للجزء المسقوف (A-I)، وهو الخاص بالميضأة، التي تشير المصادر العربية إلى بنائها، في عصر هشام الأول، في ذلك القطاع، وليكن معلوماً أن المؤرخين العرب لم يتحدثوا عن ميضأة في المسجد في عصر عبد الرحمن الثاني، كما أشار فيلكس إيرنانديث، وهو مبنى ظهر خلال عصر الحكم الثاني وكان مكوناً، على ما يبدو، من قطاعين مستقلين، خارج المسجد، رغم أنهما قريبان منه، إضافة إلى قطاعين آخرين مخصصين للنساء، وسوف أناقش هذا الموضوع لاحقاً.

ما فعله عبد الرحمن الثاني إذن - في نظري -، وسار على نهجه ابنه محمد الأول، (852 - 886م) هو القيام بعملية إطارية للمصلّى، أو للأروقة التسعة الأولى، وكان على ثلاث مراحل: أ) إضافة الرواقين إلى ضلعي المبنى، إلى الشرق والغرب؛ ب) إضافة البوائك الثلاث ج) امتداد الأروقة الأحد عشر من الشمال إلى الجنوب، انطلاقاً من حائط القبلة القديم؛ وخلال المرحلتين أ و ب نجد أن الحوائط التي توجد في الأضلاع زالت من الوجود من المسجد ذي الأروقة التسعة وقد حلت محلها صفوف من الأعمدة تبلغ تسعة، سواء كان ذلك في الحرم أو في الصحن؛ وخلال المرحلة أ يدخل موضوع الميضأة عند الحائط الشرقي، والذي أضيف خلال القرن الثامن، وما بقي منها أطلال قليلة، لا تتجاوز طبقة ضئيلة من الأساسات؛ غير أننا اليوم، نعرف أن الميضأة الخاصة بمسجد مدينة الزهراء، وكذا تلك الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة في عهد الحكم الثاني، كانت مستقلة، كل واحدة عن دار العبادة، مثلما هو الحال في مسجد القيروان خلال الأزمنة الأولى،



لوحة مجمعة 4:

مقاسات ومخططات المسجد الجامع بقرطبة.

طبقاً لـ. جولفن. في هذا السياق، وكتأكيد لعزل هذه الصالات الخاصة بالوضوء، خلال القرن الثامن، يقول واناسارسي Wanasarisi إن المسجد القرطبي الذي كان أعجوبة عصر الحكم الأول، شهد، خلال القرن العاشر، بعض التعديلات بمناسبة نقل الميضأة ومبانيها التي كانت قائمة خارج المصلّى – الجزء المسقوف – من الداخل، الأمر الذي أثار عدداً من المشاكل المهمة (انظر لاجاردير). أضف إلى ذلك، أن كوّة المحراب الجديد، خلال القرن التاسع، حسبما اتضح من الجسّ الآثاري الذي قام به فيلكس إيرناندث، كانت بارزة نحو الخارج، مشكّلة قطعة معمارية على شكل حرف T مقلوباً، ومع هذا نجهل كيف كانت الكوّة من الداخل، أي هل كانت مربعة أو شبه مستديرة، كما نجهل أيضاً، من الداخل والخارج، حالة محراب حرم المبنى الأول للمسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول.

3 - كيف جرت عملية الاحتواء خلال عهد عبد الرحمن الثاني:

اعترض فيلكس إيرناندث على أن المصلّى كان فيه تسعة أروقة خلال القرن الثامن، ذلك أن إضافة رواقين في الأطراف كان يعني اقتطاع أجزاء من الشوارع المحيطة، كما أنه لم يكن يستلزم هدم الواجهات القديمة التي ترجع إلى القرن الثامن، لإقامة أخرى أقرب منها، الأمر الذي يفترض نفقات كبيرة من أجل الحصول على مساحات ضئيلة (مساحتين)، عرضهما الإجمالي 5.35م؛ ويضيف ذلك المعماري، أنه لم يعثر حتى الآن على أساسات تلك الواجهات المفترضة التي ترجع إلى القرن الثامن. غير أن من الممكن أن يكون هناك تفسير آخر لموضوع الأروقة الإضافية، فواقع الأمر، أنه مع عملية الأضواء التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني لم يقتصر الأمر فقط على زيادة المبنى رواقين آخرين ضيقين، بل أربعة، حيث جرى مدّ هذه الأروقة من الشمال إلى الجنوب، وبناء على قانون التوازي، نجد أمامنا ثلاثة فراغات أخرى، هي الدهاليز، أو البوائك في الصحن؛ وهنا نقول إنه خلال القرن التاسع كانت المساحة التي أضيفت إلى المسجد تزيد بعض الشيء عن نصف حرم المسجد خلال القرن الثامن، وهذا ليس بالقليل؛ أي أن هذه العملية التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني كانت تستهدف تغطية احتياجات المدينة في المستقبل القريب أو البعيد؛ هناك عنصر آخر وهو التوازن في توزيع الفراغات، فإذا لم تتم إضافة الرواقين في الأطراف لأصبح المصلّى، مع التوسعة الطولية، كأنه مخطط غير متسق، وضيق، ولا يتوافق مع الشكل المربع الذي عليه المساجد المعاصرة في المشرق وفي أفريقية. ومن جهة أخرى، نلاحظ أن الأحد عشر رواقاً في المسجد، بعد التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، لها سابقة تتمثل في المسجد الجامع بإشبيلية، ومسجد ابن عدبّس Adabbas (829 – 830م)، وهو مسجد تأسس، على ما يبدو، بهذا العدد من الأروقة (أحد عشر). أما إيقاع عرض الأروقة في المسجد الجامع بقرطبة فهو 5.35 – 6.86 – 7.85 – 6.86 – 5.35م؛ لكن هذا الإيقاع مختلف بعض الشيء في مسجد مدينة الزهراء ذي الأروقة الخمسة، 7.50 – 6.86، 6.40م، والأمر مشابه لذلك في مسجد لبلة، والمنستير في ويلبه، وأرشيدونة، حيث نرى أن الأروقة في الأطراف تميل إلى أن تكون أضيق. وإذا ما كانت الأروقة الطرفية في المسجد القرطبي قد وصل عرضها إلى 5.35م فإنها لم تقتطع من الشارع إلا 1.51م، وهو الفرق الذي يتمثل في 6.86م– للأروقة المجاورة و 5.35م للأروقة الطرفية.

ليس من السهل أن نعثر في العالم الإسلامي على مبنى قديم يحيط به مبنى جديد، وهي الحالة التي نجدها في رباط المنستير بتونس، الذي وصفه البكري وقام ليزن بدراسته مشيراً إلى أنه رباط يرجع لعام 796م داخل رباط آخر شُيد خلال القرنين العاشر

والحادي عشر، وفي هذا المقام نجد أن إقامة المبنى الجديد لم تتطلب، على ما يبدو، هدم المبنى القديم أو جزء منه؛ نجد إذن أن عملية الأضواء التي تمت في قرطبة في عصر عبد الرحمن الثاني، وابنه محمد الأول، ومن المنطقي أن يتم تفعيل تلك الفكرة مرة أخرى في سياق آخر، في عصر الحكم الثاني والمنصور، حيث تألف المشروع من عملية إنشائية ضخمة مفعمة بالمشاكل التي سوف أتحدث عنها؛ فنحن لسنا أمام مسجد عادي، إنه المسجد الجامع الأكبر في المغرب الإسلامي آنذاك؛ أصبح المسجد الأكبر في الأندلس، في الموضع الذي كان فيه معبد مسيحي، وربما كان قبل ذلك معبداً رومانياً، وبالتالي فالأرض التي أقيم عليها كانت أرضاً مقدسة على مدى القرون، وقد تعرض هذا المكان، مثل الكثير غيره من المساجد في العالم الإسلامي، لعمليات تعديل وترميم على مدى العصور، فكل أمير أو خليفة سوف يسهم بنصيبه حسب العصر الذي إليه ينسب، وبعد ذلك نجد أن العمل الشاق يقع على عاتقنا نحن معشر المؤرخين في هذا العصر، حيث أخذنا، من خلال النظريات المتعاقبة، نحاول الإيضاح (اللهم إلا إذا كان غير ذلك) الخاص بالجوانب المعقدة المتعلقة بمسجد تعرض للكثير من العمليات المعمارية، التي قام بها المعماريون الأكثر حصافة في المغرب الإسلامي؛ ومن جهة أخرى نجد أن المؤرخين العرب يشرحون لنا المسجد ولكن بشكل عام، وكان شرحهم مصيباً إلى حد كبير، ومنها على سبيل المثال المقاسات التي أوردوها، ثم نقلها عنهم وحدّثها فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 4)؛ ويعمل المستعربون المعاصرون على جمع كافة البيانات التي وردت في الحوليات العربية أثناء العصور الوسطى؛ غير أن علماء الآثار والمعماريين يضعون محط النقاش ذلك الذي يقوله الرّازي وابن النظّام عن المسجد في عصر الإمارة وما يتعلق بموضوع الأروقة التسعة الأولى والبوائك التي في الصحن خلال القرن التاسع؛ وفي نظري، فإن المعلومات التي وردت في المصادر العربية هي أكثر إقناعاً من نتائج عمليات الجسّ الآثاري التي قام بها فيلكس إيرناندث، وجومث مورينو وتورس بالباس الذين يؤيدون أن المسجد كان فيه أحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن رغم جوانب غير واضحة في هذا السياق.

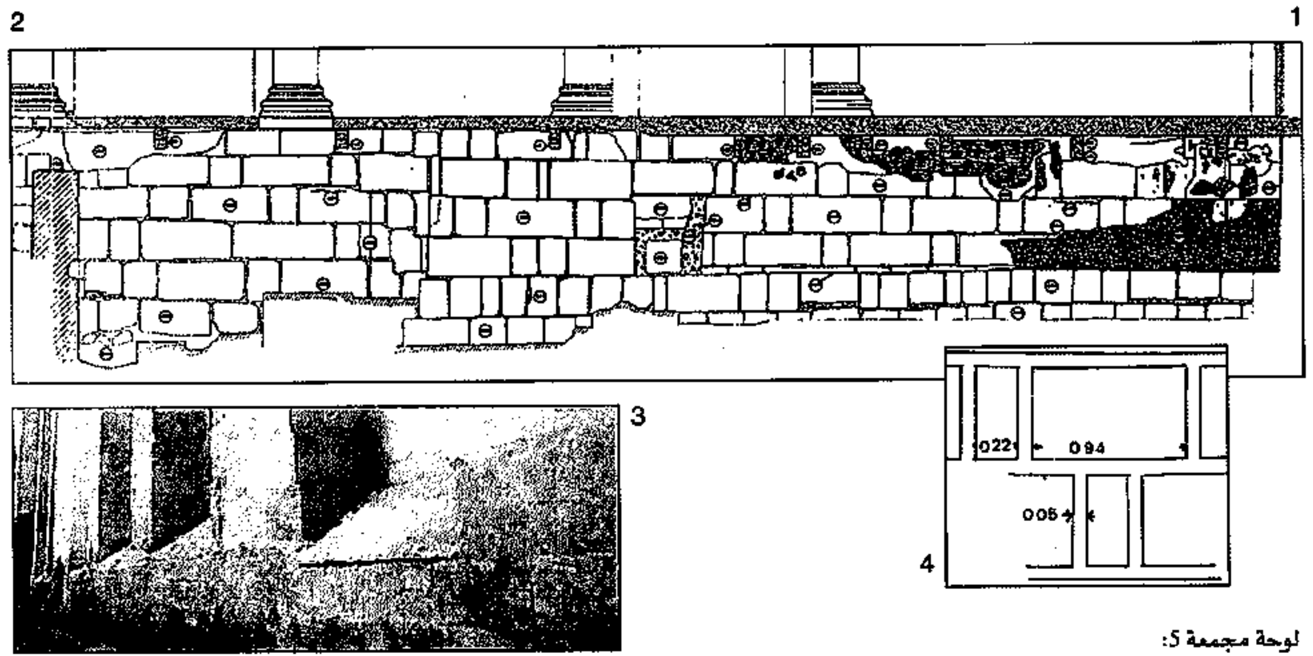
4 - هدم واجهات لإقامة أخرى جديدة:

إذا ما نظرنا إلى تاريخ الفن في العصور الوسطى وجدنا معابد قديمة وذات مساحات صغيرة وبالتالي حل محلها معبد آخر جديد أكبر مساحة، وربما كان خير نموذج على ذلك كاتدرائية سانتياجو دي كومبوستيلا التي يرجع مبناها الصغير الأول إلى الملك ألفونسو الثالث (836 - 910م)، طبقاً لمخطط نشره سانتياجو سورويّا، ففي هذه الحالة والحالات الأخرى، خلال العصر المسيحي المتأخر، تخضع المواد البنائية للمبنى القديم للإفادة منها في المبنى الجديد، وأحياناً ما لا يحدث ذلك، حسب الظروف المتاحة، هناك مثال آخر مشابه في العالم الإسلامي، هو الخاص بالمسجد الجامع في القيروان، فطبقاً للبكري وبعض كُتّاب الحوليات العربية، مر المسجد بالخطوات التالية: بعد مرور فترة طويلة على تأسيس المسجد، وهي الفترة التي ترجع لسيدي عقبة (670م)، يقوم يزيد، عام 772م، بإقامة مسجد جديد، وهذا بدوره يحل محله آخر هو المسجد الحالي الذي يرجع إلى زياداد (836م)؛ ولا نعرف بالتحديد المساحة التي كان عليها المسجد في عصر يزيد، ومع هذا قدم لنا أ. ليزن نظرية مهمة، رغم إثارتها للجدل، في هذا السياق، وهي نظرية مرتبطة بالتأكد منها آثارياً (انظر المخطط رقم 109 في اللوحة المجمعة 82 من الفصل الأول)، ومن المفترض أنه إذا كان المبنى، الذي شيد على عهد يزيد، كان من الآجرّ، فإن هذه المادة قابلة ليعاد استخدامها في بناء المصلّى الجديد الذي يرجع إلى القرن التاسع، وبالفعل نعرف

أن أطلال «صبرة - منصورية» جرت الإفادة منها في مباني جديدة قريبة، وتكررت هذه الحالة بالنسبة لهذه المادة كثيراً في إسبانيا الإسلامية.

نعود إلى مسجد قرطبة، وإلى الواجهتين المفترضتين للمصلّى ذي التسعة أروقة، (ق8)، وهنا لا يُعرف أي شيء عنه فقد زالت حتى أساسات المبنى القديم، سواء كانت من الدبش أو الكتل الحجرية المرصوصة بطريقة آدية وشناوي، وهذا طبيعي، طبقاً لما نراه في الواجهات الخالية، وهي الأساسات الخاصة بالمصلّى ذي الأحد عشر رواقاً (لوحة مجمعة 1-5 في الواجهة الشرقية، 2: أساسات الواجهة نفسها طبقاً لمارفيل رويث)، غير أنه طبقاً للجس الآثاري الذي تولى أمره فيلكس إيرناندث، عام 1934م، والذي سبقت الإشارة إليه، فقد كان لمنارة هشام الأول أربعة مداميك في أساساتها، من الحجارة المرصوصة بطريقة آدية وشناوي، أي كتلتين أو ثلاث شناوي متوالية بدون مونة، طبقاً للمتّبع في العصر الروماني والقوطي، وقد ظهر أيضاً في عملية الجس الآثاري المذكورة هذا النمط من البناء في الحائط الشمالي الذي يرجع لهشام الأول في الزاوية الشمالية الشرقية، وهذا يحدو بنا إلى القول بأن الحوائط التي أحاطت بالمبنى القديم، أو الحوائط الخارجية للمصلّى ذي الأروقة التسعة، (ق8)، كانت، ابتداء من الأساسات، مشيدة برصِّ كتلها على طريقة آدية وشناوي، وربما كانت القاعدة مكونة من الدبش، غير أننا رأينا أن هناك سبباً قوياً ساقه فيلكس إيرناندث ضد وجود الواجهات في أضلاع الجزء المسقوف الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث، ألا وهو عدم العثور على الأساسات، رغم أن هذه الحجة تتناقض مع هذه الأخرى التي ساقها المعماري المذكور نفسه، إذ يقول إن القطاع الغربي للحائط الشمالي، الذي يحدد الصحن المشيد خلال عصر هشام الأول، زالت منه الأساسات، ثم يضيف بأن هذه المواد، الخاصة بالأساسات، جرت الإفادة منها في توسعة المسجد في الجهة الشمالية للصحن التي تمت، طبقاً له، خلال عصر عبد الرحمن الثالث. ومن السهل أن نخرج من كل هذا بخلاصة تقول إن عملية التوسعة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، تطلبت إعادة استخدام مواد البناء السابقة بشكل شامل، وهي المواد المتعلقة بالمبنى ذي الأروقة التسعة، ومن الطبيعي أن يحدث الكثير في مثل هذه المواقف، مثل زوال حوائط بالكامل، بما في ذلك الأساسات، وزوال بعض الحوائط التي لم يتبق منها إلا القليل من الأساسات؛ وعلى إيقاع هذه الحجج نحن في حاجة لمعرفة الحالة التي كان عليها المبنى القديم عند القيام بالتوسعة، أي بعد 50 سنة من بنائه، وما إذا وضعنا في الحسبان أنه بني خلال عام واحد طبقاً لروايات المؤرخين العرب؛ يقول لنا المؤرخ ابن المفرّج (ليفي بروفنسال، I، Arabica) إن مسجد عبد الرحمن الداخل تقادم في بعض أجزائه وكان في حاجة إلى ترميم نظراً لما مضى عليه من زمن طويل، ويضيف المؤرخ أن محمد الأول أعاد بناءه أو ترميمه، وأصلح الأخطاء التي كانت به وفعل كل ما في استطاعته حتى يستعيد المبنى شبابه القديم؛ وسوف أعود للحديث عن هذا الجانب لاحقاً؛ وقد أتى لنا ليفي بروفنسال بهذا النص

2 1



لوحة مجمعة 5:

الحائط الشرقي للمسجد الجامع بقرطبة. حرم المسجد من 11 رواقاً، القرن الثامن، 1، 2، 3.

من خلال ابن حيان وهو أن العاهل، محمد الأول، أمر بإنجاز الأعمال الخاصة بتوسعة المسجد التي بدأها والده، ثم تأتي بعده التقوية والترميم لذلك الجزء الذي شيد في عصر عبد الرحمن الأول، ابتداء من الحائط الذي يوجد في عمق الصحن وحتى الأكتاف السميكة، المشيدة من الحجارة، التي تحدد مكان حائط القبلة القديم. وتقودنا هاتان المعلومتان المهمتان مرة أخرى إلى مسجد القيروان، مسجد يزيد، الذي حل محله مسجد زياداد بعد 75 عاماً؛ ففي هذا المسجد، على شاكلة مسجد قرطبة، نجد أن التوسّعات جرت استجابة للمطلب العاجل لمواجهة أعداد المصلّين، وبناء على أن المبنى القديم قد تهالك مع مرور الزمن، وأنه لا يتوافق مع متطلبات العصر الجديد؛ وتشير هذه الخطوات إلى أن العمارة الإسلامية، ربما كان ذلك في المغرب الإسلامي على الأقل، أخذت تكتمل مع التوسّعات الجديدة، وهذا ما نجده في القيروان خلال القرن التاسع ونجده أيضاً في المسجد الجامع بقرطبة حيث بدأت الأعمال خلال القرن التاسع وانتهت خلال القرن اللاحق، وبالأساس في عصر الحكم الثاني.

كان كل من عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول مشغولين تماماً في حقل العمليات الحربية في ماردة حيث كانت هناك ثورة المولدين. وعلى هذا فإن عبد الرحمن الثاني، عام 833م، يأمر ببناء قصبة، يبدو أنه قد انتهى بناؤها عام 835م، طبقاً لما نراه في اللوحة التأسيسية للباب (ليفي بروفنسال)، وتتسم عملية التشييد هذه بأهميتها بالنسبة لنا في مجال دراستنا للمسجد القرطبي، حيث بدأت في ذلك العام أعمال توسعته، وكان المبنى الموروث مربع المساحة وبه أبراج صغيرة في الأركان، كما كان مشيداً بالكامل من كتل حجرية ترجع إلى الأسوار الرومانية القائمة، ولا شك أن هذا يستلزم الجهد الكثير، لكنه عمل مُرْضٍ، فلم يكن من الضروري اللجوء إلى المحاجر، واقتصر الأمر على الاستعانة بعمال النقل، كما أن المسافة كانت قريبة، ويلاحظ في الحوائط، وخاصة الأبراج الصغيرة، أن الكتل الحجرية مرصوصة بطريقة آدية وشناوي، وكان الاتجاه هو رص الكتل الحجرية بطريقة شناوي في المداميك السفلى، الأمر الذي يذكرنا بالحوائط في أساسات المسجد القرطبي ذي الأحد عشر رواقاً، وقد قام مارفيل رويث في الوقت الحاضر بعمل جسّ آثاري لها (لوحة مجمعة 5: 2). كانت أغلب الكتل الحجرية في ماردة ترتبط ببعضها من خلال الملاط والحشو، وكانت طبقة الملاط سميكة، لكن كانت هناك كتل حجرية دون الملاط، أي ترص فوق بعضها، إضافة إلى كتل حجرية أخرى فوق قاعدة من الآجرّ، وكانت هذه التقنية الخاصة باستخدام الكتل الحجرية شائعة في أرجاء المنطقة الغربية في الثغر الأوسط كافة، وبالتحديد في أراضي البرتغال وإقليم إكستريما دورا: يافورة وبيجر وقورية وترخيو وطلبيرة، ماعدا باسكوس، أي تلك القلعة التي شيدت في النصف الثاني من القرن العاشر. في طليطلة أيضاً جرى إعادة استخدام مواد البناء القديمة بشكل منتظم؛ وعودة إلى قصبة ماردة، نجد فيها عملية توسعة محيطة بالمبنى وشديدة الخصوصية: فالأسوار العربية الجديدة ضمت داخلها مساحات فيها شوراع مبلطة بالحجارة وأسوار ومنازل ذات أصول رومانية إضافة إلى العديد من الكتل الحجرية القوطية التي تشهد زخارفها على ذلك، وتم الكشف عن كل هذا من خلال الحفائر الآثارية التي جرت خلال السنوات الأخيرة.

كان تنفيذ هذه الممارسات الاقتصادية في البناء من الأمور السهلة في حالة مسجد قرطبة، فقد كان الأمر عبارة عن إعادة استخدام الكتل الحجرية في الحوائط الجانبية للمبنى القديم للمسجد ذي الأروقة التسعة؛

وفي نظري، فإن مراحل العملية هي على النحو التالي: علينا أن نسير على المقاسات، الخاصة بالمسطحات، التي رفعها فيلكس إيرناندث لمخطط الجزء المسقوف من المسجد، الذي يعود إلى القرن الثامن، والذي تم تفكيكه، وأن يكون هناك تقدير عام تقريبي يقول إن الحوائط البارزة في المبنى الذي جرى هدمه كان سمكها يتراوح بين متر و 1.14م، أما الكتل الحجرية فقد كان المتوسط بين متر و 1.10م طولاً، وعرض 0.50م. هناك صفان من الكتل الحجرية في سمك الجدار ويبلغ عدد المداميك 16 مدماكاً، أي أن الارتفاع يتراوح بين 7، 8 أمتار. يضاف إلى ذلك أساسات يتراوح عمقها بين 2 و 3 كحد أقصى، أي أن مجموع الكتل الحجرية المستخدمة يبلغ 5852 كتلة أعيد استخدامها في أعمال التوسعة. وعندما نطبق الخطوات السالفة الذكر على المبنى الذي جرى إدخال التوسعة عليه خلال القرن التاسع، حيث يصل ارتفاع الجدار هذه المرة 10.30م، نقول إننا بحاجة إلى 10320 كتلة حجرية؛ وبناء على هذا الطرح نقول باحتمال إعادة استخدام ما يقرب من 4500 كتلة؛ غير أن حالة الصحن تختلف عما سبق، ذلك أنني أعتقد أن الحائط الشمالي لهذا الصحن كان قد هدم خلال القرن التاسع، وعلى هذا يبلغ عدد الكتل الحجرية المستخدمة في التوسعة التي تمت خلال القرن التاسع إلى ما يتراوح بين 7000 و8000 قطعة؛ وما نريده من وراء هذه التقديرات هو، في حقيقة الأمر، البرهنة على أن عملية التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني قامت على أساس إعادة استخدام أكبر قدر من الكتل الحجرية في الحوائط التي ترجع إلى القرن الثامن، وكذلك الأساسات الخاصة بالأعمدة. واليوم، بعد فحص أجزاء من الحوائط القائمة حتى اليوم وكذا الأساسات والجس الآثاري الذي قام به مارفيل رويث (لوحة مجمعة 5 - 1 الحائط البارز - و 2: حائط جرى جسّ أساساته) لا يمكن لنا أن نصل إلى خلاصة ناجعة حول نمطية رصّ الكتل الحجرية (آدية وشناوي) خلال القرن الثامن وما تلاه، وهذا حتى عصر الحكم الثاني كحد أدنى ومعه عصر المنصور بن أبي عامر، وبذلك نجد أن كلاً من عبد الرحمن الأول وعبد الرحمن الثاني ومحمد الأول وعبد الرحمن الثالث استخدموا عملياً تقنية واحدة في رصّ الكتل الحجرية: أي كتلة آدية تليها واحدة أو اثنتان شناوي؛ وبالنسبة للأساسات كان هناك اتجاه للإفادة إلى أقصى حد باستخدام آدية بشكل متواصل، طبقاً للموروث الروماني وليس القوطي؛ يبدو لي إذن أن المعماريين في عصر عبد الرحمن الثاني أفادوا من الكتل الحجرية الموجودة في الحوائط الخارجية التي تم هدمها من مبنى المسجد ذي الأروقة التسعة، (ق8)؛ ويلاحظ أن أبعاد الكتلة الحجرية في المسجد المشيد في عصر الإمارة غير متسقة بالكامل لكن يمكن القول إن أطوالها تتراوح بين 1.15 - 1.20م × 0.40م عرض × 0.40 - 0.50م ارتفاع.

لا تختلف هذه المقاسات كثيراً عن الكتل الحجرية في الحوائط التي يفترض أنها رومانية، وقد وضح هذا أثناء عمليات الجسّ الآثاري التي جرت خلال السنوات الماضية، وعلى هذا فإن الحوائط الكائنة في «القصر» المسيحي تضم كتلاً مرصوصة بطريقة آدية وشناوي، حيث الكتل الموضوعة شناوي واحدة أو أكثر مقابل واحدة وآدية، وإلى هذا الحائط ينضم حائط عربي آخر كتقوية لكنه أقل سمكاً ويوجد الملاط بين مداميكه بحيث نجدها قريبة الشبه من بناء المسجد خلال القرن الثامن، وكذلك بالنسبة للتوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني. وفي هذا المقام، أو عند هذه النقطة، يكون من المريح أن يكون هذا الحائط الجنوبي للمدينة، راجعاً إلى عصر عبد الرحمن الأول، وهو ما يتفق مع ما سبق ذكره النويري قبل ذلك، وهو أن هذا الأمير قد أقام هذا المقر المسوّر عام 766م (أي قبل عشرين عاماً من إقامة المسجد الجامع)؛ وهنا يجب أن نلاحظ أن كلاً من السور الذي يفترض أنه روماني، والسور العربي المضاف، يصل سمكهما أكثر من السمك

المعتاد في المباني العربية، أي 2.50م؛ وفي قصبة ماردة يصل السمك إلى 2.75م؛ هنا يجب أن نشير إلى أن كثرة الأسوار في ذلك القطاع الجنوبي للمدينة ترجع إلى كثرة فيضانات النهر الأمر الذي يتطلب التقوية الدائمة، وإذا ما كان السور الروماني المفترض في قرطبة لا يتضمن بناؤه أي ملاط بين الكتل الحجرية الموضوعة في بنائه، وهو ما شهدناه في السور الشمالي لصحن المسجد في عصر هشام الأول، وبشكل جزئي في أسوار قصبة ماردة، فإن ذلك ليس دليلاً قاطعاً على أن هذا السور يرجع إلى عصر ما قبل الإسلام، وبمقولة أخرى، إن هذا السور يمكن أن يكون عربياً يرجع إلى القرن الثامن، كما أن الإضافة، العربية أيضاً، لاحقة زمنياً، فقد كان الأمر مرتبطاً دائماً بالفيضانات التي تهدد المدينة. أما عملية إعادة استخدام بعض الكتل الحجرية المتفرقة على شكل مخدات، والتي رأيناها في السور الذي يفترض أنه روماني، فهذا أمر من الأمور الشديدة الشيوع في الأسوار الإسلامية في الأندلس. وإذا ما أردنا التحديد لقلنا إن فيلكس إيرناندث رأى هذا النمط من الكتل الحجرية في حائط القبلة وفي الأساسات التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني، وكذا في أساسات المنارة الكبرى التي شُيدت في عصر عبد الرحمن الثالث، وبناء على الجسّ الآثاري الذي قام به مارفيل رويث، نجد الشيء نفسه في أساسات الواجهة الشمالية للجزء المسقوف من المسجد والذي يرجع إلى عصر المنصور، وهكذا حتى نشهد نوعاً من النهضة من جديد لتقنية المداميك على شكل المخدات في الأسوار التي ظهرت خلال القرن العاشر، وابتداء من بناء مسجد مدينة الزهراء. غير أنه لم يتم التوصل إلى رأي قاطع حول موضوع الأسوار الرومانية والعربية بمدينة قرطبة، وبالتالي لا يمكن الخروج بخلاصة معينة أو التقليل من شأن افتراضات أو نظريات سابقة في هذا المقام، فهي، على أية حال، تدعم الخط البحثي والقيام بمزيد من الجسّ الآثاري. وما لم يتم طرحه حتى الآن هو ما إذا كان مسجد قرطبة الذي شيد في عصر الإمارة قد قبل بوجود كتل حجرية من مبان سابقة، رومانية أو قوطية، وإذا ما كان العرب، في عمليات البناء الأولى لهم، - مثلما حدث في ماردة أو قورية أو طليطلة - قد أفادوا من الكتل الحجرية الرومانية في المقام الأول؛ هناك شاهد على هذا رغم ذلك، وهو أن المصادر العربية تحدثنا عن الإفادة من الكتل الحجرية التي كانت في السور الروماني لإصلاح الجسر المقام على نهر الوادي الكبير والذي كان قد تقادم - وما يمكن أن نتحدث عنه بثقة هو أن كافة المباني التي أقامها عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني، سواء في قرطبة أو مدينة الزهراء، جرى إعداد الكتل الحجرية في مكان العمل، وبالتالي ت تجاوز مرحلة الإفادة من مبان سابقة استمرت طوال القرنين الثامن والتاسع.

5 - مدى صحة وجود مسجد ذي أحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن:

يتفق دارسو المسجد الجامع بقرطبة كافة - ماعدا ليفي بروفنسال ولامبرت - على أن المسجد كان فيه أحد عشر رواقاً في عصر عبد الرحمن الأول، وبالتالي فإن الواجهة الحالية، المسماة سان استبان، الكائنة في الحائط الغربي، ترجع إلى القرن الثامن، لكن جرت فيها ترميمات زخرفية، خلال عصر محمد الأول، خلال عام 856م (ابن عِذاري) وهذا التاريخ مسجل في النقوش الكتابية العربية الكائنة عند باب المدخل (لوحة مجمعة 6)؛ ورغم أنه لم يشر أي مصدر عربي للمصلّى ذي الأحد عشر رواقاً خلال القرن الثامن، فإن هذا الاتفاق على هذه النظرية بدأ مع جومث مورينو، حيث تغاضى عما ورد عند كل من الرّازي وابن النظّام، وهي النصوص التي نشرها ليفي بروفنسال؛ ومعنى هذا هو أننا، حتى اليوم، درسنا مسجد قرطبة بفكرة مسبقة تقول إن عبد الرحمن الداخل هو مؤسس ذلك

المسجد ذي الأحد عشر رواقاً، وكذلك العقود المتراكبة الحالية التي نراها داخل حرم المسجد والتي تمتد من الشمال إلى الجنوب (لوحة مجمعة V-A، أي بوائك المكان المسقوف خلال القرن الثامن؛ B بوائك ترجع إلى القرن التاسع)؛ ومع ذلك فمنذ زمن جومث مورينو جرت نسبة الأبواب الكائنة في هذا المبنى إلى القرن التاسع، رغم أنه هو المبنى المفترض، المكون من أحد عشر رواقاً ويرجع إلى القرن الثامن؛ هذه الأبواب هي: باب سان استبان، المسمى باب ديانس Deanes في الصحن، وعلى أساس التوازي هو الكائن في المواجهة، في الحائط الشرقي، وباب سانتا كتالينا، إضافة إلى باب آخر جرت عنده جسّات آثارية على يد فيلكس إيرناندث عام 1932م، ثم جاء بعده مارفيل رويث، وهنا نسأل: أين أبواب المصلّى المكون من أحد عشر رواقاً الذي يرجع إلى القرن الثامن؟. إنني أرى أن هذا الطرح غير مناسب بالمرة، ومثله في هذا المقام تلك النظرية التي لازالت ماثلة أمامنا وهي القائلة بأن العقدين غير الحقيقيين والكائنين على جانبي عقد المدخل الخاص بباب سان استبان، مع النهايات التدريجية الغربية لهما (لوحة مجمعة 6، ولوحة 8: 1، 2)، يرجعان إلى القرن الثامن، بينما نجد عقد الباب المركزي وباقي الواجهة المزخرفة (لوحة مجمعة 9) يرجع إلى عمليات ترميم أو إعادة بناء أدخلها محمد الأول عام 855 – 856م، رغم أن النقش الكتابي الذي يشير إلى هذا التاريخ والذي نراه في العقد المركزي يشير بوضوح إلى أعمال مهمة قام بها هذا الأمير داخل حرم المسجد خلال القرن الثامن، كما سبق القول؛ ومن خلال ابن عِذاري نعرف أن جهود الأمير تركزت على أضلاع المسجد، وزخرفتها بالتوريقات؛ كما أن ابن الأثير يحدثنا أنه بسبب وفاة الأمير عبد الرحمن الثاني، أنجز ابنه محمد الأول أعمال الزخرفة؛ ومع كل هذا فإن علم الآثار حاول فرض هذين العقدين، غير الحقيقيين والمدرجين، على أنهما يرجعان إلى القرن الثامن، وأن وجودهما يبرهن على الأحد عشر رواقاً في المسجد الذي يرجع إلى القرن الثامن، وهذا من الصعب تصديقه في نظري، لأن زخرفة العقدين المذكورين هي على درجة التآكل نفسها التي يتعرض لها المبنى على مدار الزمان، مثلها مثل باقي الزخارف في الواجهة، وفيما إذا كان الشكل العام للعقدين يبدو أنه يدل على أسلوب مختلف فإن هذا يرجع إلى المقياس الأكبر المطبق عليه؛ وهنا أقول إن واجهة سان استبان ترجع في مكوناتها وزخرفتها إلى عصر محمد الأول، وربما كانت نوعاً من التشطيبات النهائية للأعمال التي بدأها والده. ولم نجد من الباحثين في هذا المقام إلا رفائيل كاستيخون الذي شكك في أن هذين العقدين يرجعان إلى القرن الثامن، رغم أنه يعترف بان المسجد المكون من تسعة أروقة يرجع إلى ذلك القرن، وبالتالي فنحن أمام تناقض آخر. هناك بعض الباحثين الذين درسوا المسجد، ومن بينهم تورس بالباس، يرون أن الواجهة التي ترجع إلى عصر محمد الأول قد أتت بعد ذلك على جدار يرجع إلى عصر أسبق. هذا صحيح، ولكن ليس للقرن الثامن، بل إلى تاريخ يرجع إلى الفترة من 833م و 848م، أي خلال عصر عبد الرحمن الثاني، حيث كان للمسجد حتى ذلك الحين باباً أو أبواباً لم ينته العمل فيها بعد.

وبالنظر إلى تشطيب العقدين الزائفين المطموسين (لوحة مجمعة 8؛ 1، 2، 3) نجد أنهما تقليد لأبواب صغيرة لحصون إسلامية أندلسية مثل حصن نمورماج، والباب الصغير في بوابة إيرنان رومان في القصبة القديمة بغرناطة (لوحة مجمعة 8: 4، 5؛ انظر كذلك الفصل الأول، لوحة مجمعة 9: 1-2)، وهذه النماذج منبثقة عن فتحات قديمة ثانوية في العمارة اليونانية التي اطلع عليها Adam، كما أنها انتقلت، بالطبع، إلى العمارة الرومانية؛ هذا الاقتحام، الذي يمكن أن نطلق عليه صفة الحربية، يدفعني إلى التوقف عند الدعامات Contrafuertes التي تبدو على شكل أبراج حربية تحدد أركان الأجزاء الخارجية للجزء المسقوف للمسجد

القرطبي، وتقدم لنا صورة تشبه كثيراً ما عليه قصبة ماردة، حيث نجد - إضافة إلى ذلك - أن أبراجها تبلغ واجهاتها من 3.10م إلى 3.34م، وعمقاً من 1.80م إلى 2م، وهي المقاسات نفسها التي نجدها، عملياً، في أبراج المسجد القرطبي، ومن الملاحظ أن كلتا الحالتين - كما أسلفت القول - لا تمثلان أبرجاً دفاعية بل أبراجاً تقوم بدور دعامات معمارية للحوائط أو الأسوار، الأمر الذي يقودنا إلى القصور ذات الأبراج التي ترجع إلى العصر الأموي في سورية، والتي درسها كل من سوفاجيه وكروزويل؛ وهذا الأخير يراها على أنها مقار إقامة ملكية على شاكلة الحصون الرومانية في الإقليم؛ وفي هذا المقام يجب أن نبحث فيما إذا كان هذا القصر الحصن، في سورية، له صلة ما بالكلاشيه الأندلسي المتمثل في المسجد القرطبي الذي يبدو كأنه حصن. وتكرر الأمر في مسجد مدينة الزهراء، مع وجود إضافة تتمثل في أن الأبراج موجودة في حرم المسجد والصحن، ويتكرر النموذج نفسه في المسجد الجامع في تطيلة؛ أضف إلى ما سبق أننا نشهد في المسجد الجامع بالقيروان وجود الأبراج الصغيرة في أركانه كافة على ما يبدو، غير أن هذه الحالة غير مؤكدة، ذلك أننا - طبقاً لرأي ل. جولفن - نجد أن الأبراج تعتبر مجرد دعامات للحوائط الهشة المشيدة من الآجرّ، رغم الدعامات المتمثلة في الأبراج الكائنة في زوايا حائط القبلة والتي أبرزها أ. ليزن؛ ومن جانب آخر نجد مسجد سامرّاء وفيه الأبراج في جميع أجزائه. لهذا السبب الأخير الذي ذكرناه، ومع هذا أرى أن هذه المقارّ ذات الأبراج في المشرق، بعيدة عن المجال الذي نحن بصدده وهو الأندلس. نعود إلى قصبة ماردة، حيث نلاحظ أنها تتوافق مع المسجد القرطبي من حيث دعم التدرجات التي توجد بين الأبراج، إذ نراها مدرجة في ماردة، وعلى شكل منحدر في الحائط الشرقي للمصلّى ذي الأحد عشر رواقاً والذي أجرى فيه مارفيل رويث بعض المجسات الآثارية؛ يعود هذا الانحدار بين الأبراج للظهور في القطاع الخارجي لحائط القبلة المشيد خلال عصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 5: 3)، وكذلك التدرج بين الأبراج الخارجية لحوائط صحن المسجد الكبير الموحّدي في إشبيلية؛ كما أن الانحدار المشار إليه يظهر أيضاً بين أكتاف الجدار الداخلي في سوسة، الذي يرجع إلى القرن التاسع - طبقاً ل. أ. ليزن -. وفي المغرب الإسلامي، نجد أن بعض المساجد، التي درسها هذا الباحث، كان ولازال بها، أبراج مستديرة ذات شكل حربي، وهي المساجد المهمة في كل من سوسة وتونس؛ وبناء على الحوليات العربية كان المسجد الجامع بمدينة الزهراء بمثابة ملجأ للنساء والأطفال عندما تعرضت المدينة للهجوم وجرى تخريبها في بداية القرن الحادي عشر.

نعود إلى التساؤل السابق الذي طرحته: أين هي أبواب المصلّى القرطبي ذي الأروقة الأحد عشر الذي يرجع إلى القرن الثامن؟ استناداً إلى المخطط الذي قمت بإعداده (لوحة مجمعة 3: 3) نجد أنها قد زالت من الوجود، سواء في ذلك الجزء المسقوف أو الصحن، حيث جرت إزالة الحوائط، خلال القرن الثامن، للمصلّى المكون من الأروقة التسعة، عند تنفيذ التوسعة التي جرت في عهد عبد الرحمن الثاني؛ فالأبواب التي في الصحن، الذي لم تكن له بوائك بعد، كانت متوازية، الباب في مواجهة الآخر، وقد جرى تقليد ذلك عند توسعة المسجد؛ أما بالنسبة للحائط الشمالي للصحن فإن هناك باب الصومعة أو باب المنارة، وهو مدخل ورد ذكره خلال القرن العاشر عند الجسني Jusani، وربما كان هذا الباب هو الكائن إلى جوار المنارة التي شيدها هشام الأول خلال القرن الأول، جرى الحفاظ على هذا الباب عند توسعة الصحن في اتجاه الشمال خلال عصر عبد الرحمن الثالث، حيث جرى آنذاك إقامة حائط جديد ومنارة، وإلى جوارها باب أصبح اسمه «باب الصومعة». أما بالنسبة للجزء المسقوف من المسجد ذي الأروقة التسعة، فمن المعتقد أنه كان هناك باب عند المقصورة، في الحائط الغربي، وربما كان من

أجل الممر الخاص بالأمير وعلية القوم الذين كانوا يأتون من القصر المجاور، وهذا النمط هو ما جرى اتباعه في التوسعة الجديدة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، حيث نجد أن المقصورة الخشبية المزخرفة كانت قائمة، طبقاً للمصادر العربية، وكانت من الأعمال التي تمت في عصر الأمير محمد؛ سبق أيضاً أن قلنا قبل ذلك إن الأمير عبد الله أقام بابه الخاص، وربما كان إعادة بناء لباب سابق (لوحة مجمعة 10)، وتكررت الصورة نفسها في التوسعة التي تمت خلال القرن العاشر في عصر الحكم الثاني، قبل مسجد مدينة الزهراء.

6 - باب سان استبان:

كان هذا الباب يسمى في زمن العرب باب الوزراء، ومنذ إقامته في عصر محمد الأول - في رأيي - كان بمثابة مدخل رسمي، وكأنه قوس النصر وله ثلاثة محاور رأسية، ولا ندري على وجه اليقين ما إذا كان ذلك تكريماً لأهل قرطبة أو تمجيداً للأمير و حاشيته التي تلج إلى المسجد من خلاله، فهل هو انعكاس لواجهة محراب مسجد عبد الرحمن الثاني مثلما قال بذلك ل. جولفن؟ يصعب القبول بأن عبد الرحمن الثاني كان يدخل عبر ذلك الباب إلى المسجد، فهو لم يكن موجوداً، في رأيي، وفي حال وجوده لم يكن العمل فيه قد انتهى بعد، وهذا يضعنا أمام مشكلة تتعلق بالباب الصغير المرتبط بالأمير عبد الله، والمصحوب بعقد، والمشيد بكتل حجرية كاملة مقارنة بالواجهة المتآكلة الخاصة بباب سان استبان، ولا شك أنه يرجع إلى القرن التاسع أو القرن العاشر. وكان جومث مورينو يعتقد أن ذلك الباب، جرى ترميمه في عصر عبد الرحمن الثالث، (لوحة مجمعة 10، رسم كامبس كاثورلا). يعتبر به باب سان استبان (لوحات مجمعة 6، 11: 1، 1-1) من الأبواب المهمة، والتي يراها تورس بالباس على أنها تبدو قوس نصر على الطريقة الرومانية ويقارن بين تفاصيلها المعمارية (ثلاثة أبواب ذات مقاييس مختلفة وثلاثة عقود زخرفية فوقها) والتفاصيل التي نجدها في قصر سبليت Split في دالماثيا Dalmacia (لوحة مجمعة 11: 4)، وقوس النصر Severos في تمجاد (لوحة مجمعة 11: 3) وواجهة المسرح الروماني في بورديوس (لوحة مجمعة 11: 5)؛ وأضيف من جانبي باباً آخر يرجع إلى العصر الروماني المتأخر أو العصر البيزنطي وهو باب نيسيا Nicea (إيزنيك)، إسطنبول (لوحة مجمعة 11: 2 طبقاً لسيماڤ إييس S. Eyice)، ومع ذلك فخلال هذه السنوات الأخيرة نجد أن كلوز بريش K. Brisch، يعترف بوجود بصمات رومانية في باب سان استبان، ومع هذا يرى أن هذا الباب ينبثق من أبواب لقصور عربية أموية مشرقية (الأخيضر، وقصر الحير الشرقي وقصر الحير الغربي)، ودرسه على أنه عمل يعود إلى القرن الثامن، جرى تجديد عقد المدخل الخاص به والذي يحمل النقش الكتابي، الذي يرجع إلى عصر محمد الأول (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 17: 7، 8، 9). ومن المشرق نبرز باب بغداد في الرّقة (لوحة مجمعة 11: 6 طبقاً لكروزويل). غير أن هذا الموضوع الخاص بالأصول الذي يرجع إليها باب سان استبان يتّسم بالتعقيد الشديد، خاصة عندما نراه في مدينة قرطبة، التي تقدم لنا، كما رأينا وكما سنرى، ملامح للعمارة شديدة المحلية تضرب بجذورها في الموروث المحلي الذي لا نكاد نعرف عنه شيئاً في ضوء الدراسات الآثارية؛ أقصد بذلك هنا الأصول الرومانية والبيزنطية أو العصر المسيحي الأول - ولم لا؟ - والعصر القوطي، وبمقولة أخرى فإن موضوع الأبواب الثلاثة كان مبرمجاً لكل أصناف المباني، منذ العصور القديمة، التي أفاد منها العرب، في المشرق والمغرب على السواء، في إقامة الحصون والمساجد؛ ولما لم تكن هناك بازليكات قوطية أو مستعربة مهمة باقية حتى الآن في المدن مثل قرطبة وماردة وطليطلة، فإننا نجهل ما إذا كانت هذه «الكنائس الرئيسية»، على الأقل، أو الكاتدرائيات، متميزة عن

غيرها في المدن أو الأرباض بالمواد المستخدمة في البناء أو الأسقف أو الواجهات الخارجية الرئيسية، والتي ربما كانت مكونة من ثلاثة أبواب، وفي هذه الحالة، ألا يكون دليلاً على هذا ما نجده في الواجهات المرسومة في كتب الأدعية Beatos المستعربة التي ترجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر؟ ليس باستطاعة أحد أن يبرهن على أن هذا الباب المكون من ثلاثة قطاعات، والذي نجده في المنمنمات التي تحويها هذه الكتب، هو نقل حرفي عن أبواب المسجد القرطبي خلال القرن التاسع أو القرن العاشر، والعكس يمكن أن يكون صحيحاً، أي أن المنمنمات كانت صدى لما كانت عليه الواجهات القوطية، ولا يختلف الأمر كثيراً أن نجد العقد الحدوي القوطي في المنمنمات وفي العمارة الحضرية العربية وكذا خارج المدن الكبرى.

انطلاقاً من هذه المعطيات، نجد أن موضوع الأبواب الثلاثة كان ذا قيمة كبيرة في أقواس النصر في العصر القديم الذي أشرنا إليه، ومن أمثلة ذلك عقد «مدينة سالم» (صوريا) (لوحة مجمعة 13: 2). نرى الأبواب الثلاثة أيضاً في مداخل المدن الكبرى مثل إيطاليكا، حيث نرى ذلك في الفسيفساء (لوحة مجمعة 12: 1)، ومجموعة أخرى في تيباسا Tipasa (الجزائر) (لوحة مجمعة 12: 2) وبولوبيلس (لوحة مجمعة 12: 3)، وفي فسيفساء أس. أبولونير الجديدة، (رافينا)، حيث هناك صورة قصر تيودمير Teodomiro (لوحة مجمعة 12: 5) وفي لوحة جنائزية بمتحف الآثار في مدينة ليون، في حيازة الأب فيتا، (ق 2 - 3)، لكن الأبواب هذه المرة لها عقود حدوية (لوحة مجمعة 12: 4)؛ ننتقل الآن إلى العمارة العربية المغربية، إذ بالإضافة إلى العقود الثلاثية التي نجدها في مدخل مسجد قرطبة الجامع، المنبثقة عن النمط العام الذي نحن بصدده، نجدها في واجهات مثل تلك الخاصة بمسجد المهدية (ق 10) (لوحة مجمعة 13: 3، 4)، والتي يراها ل. ليزن على أنها عقد روماني جرى تعريبه، وواجهة مسجد علي العمّار في سوسة (ق 10) (لوحة مجمعة 13: 5)؛ وفي القيروان نجد الطابق الثاني في المئذنة والمدخل إلى الرواق الرئيسي بالمسجد الكبير (لوحة مجمعة 14: 1، 2) وكذا المسجد المسمى بمسجد الأبواب الثلاثة (ق 9) (لوحة مجمعة 14: 4)؛ وأخيراً نجد الباب الثلاثي في مسجد الباب المردوم بطليطلة (ق 10) (لوحة مجمعة 14: 3). في هذا الخصوص أقول إن الأبواب الثلاثة كانت تشكل بداية تكوين نوع من الفخامة المعمارية، شاع في حوض البحر الأبيض المتوسط وقام عرب الأندلس وأفريقية بتطبيقه، وربما كانت البداية من خلال الكنائس التي ترجع إلى العصر المسيحي الأول أو القوطية؛ وهنا علينا أن نلاحظ أن باب سان استبان يضم عقد مدخل هو العقد المركزي يرجع إلى تاريخ لاحق، مثل باقي الباب، على بناء مسجد المهدية، أي أن التكوين الثلاثي التشريفي الذي نراه في الخارج ينفصل عن الداخل، ومن هنا فإن الباب يبدو منقولاً من إطار معماري يرجع إلى العصر الروماني المتأخر؛ وعودة إلى النظرية السابقة الخاصة بالمنمنمات التي يتضمنها كتاب الأدعية يمكن أن تكون بعض البوابات الأفريقية المذكورة ضالعة في الأمر، ومن أمثلة ذلك بوابة سيدي علي العمّار، فهل كانت تلك البوابة صورة طبق الأصل لكنيسة أو بازليكا في أفريقية، أو أنها عملية تقليد لباب سان استبان القرطبي؟

7 - الأعمال المفترضة التي نفّذها الأمير محمد الأول داخل المسجد ذي الأروقة التسعة لعبد الرحمن الداخل:

يتركز هذا الموضوع حول ما إذا كان المسجد، منذ إنشائه، قد قام على تسعة أروقة، كما نراها اليوم، بنية معمارية دقيقة ليس لها سابقة في العالم الإسلامي،

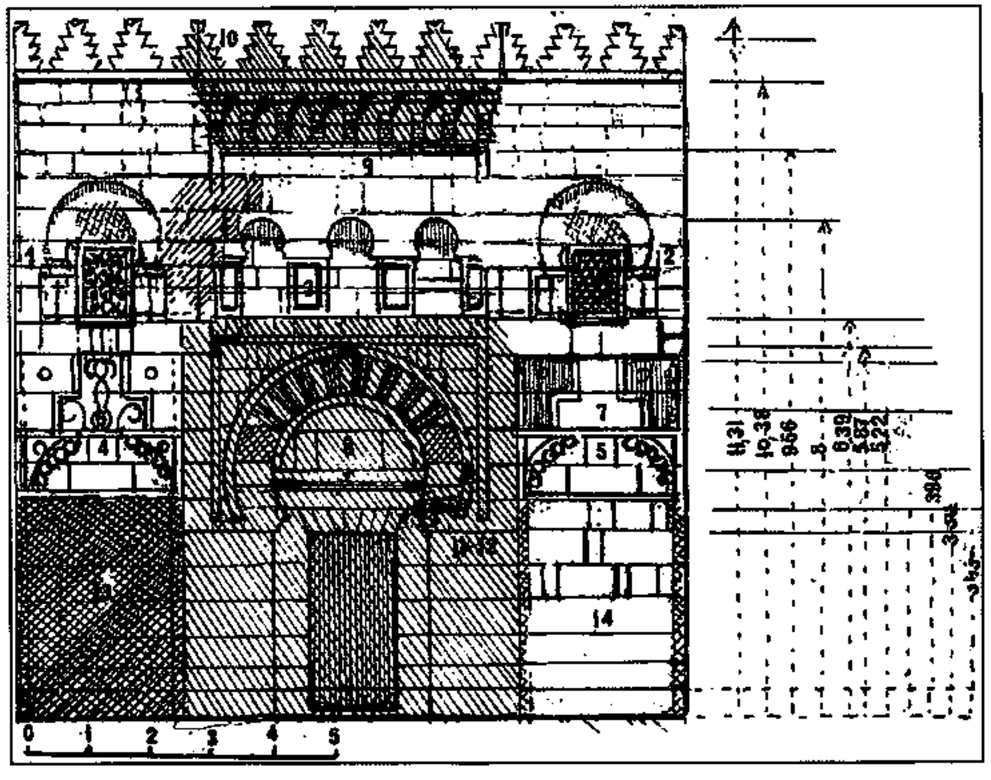
ولها تقليد أمين في كل التوسّعات وهي التي جرت في الأجزاء المسقوفة في المسجد القرطبي (لوحة مجمعة 15: 1 طبقاً لفيلكس إيرناندث). أدلى لامبرت برأيه في الموضوع الخاص بالعقود المتراكبة وأنها لا يمكن أن تكون قد طبقت في عصر عبد الرحمن الأول المكّون مسجده الأولّي من تسعة أروقة ممتدة من الشمال إلى الجنوب ولها ثمانية صفوف من العقود البسيطة في نسق واحد، وحجته في هذا أن المصادر العربية لم تشر إلى هذا التراكب، وأن القرن الثاني لم يكن مهيأ، من الناحية التقنية، للقيام بعمل مثل هذا الذي يتّسم بأنه ابتكار يتجاوز حدود المعقول، هذا إذا ما قبلنا بأن المسجد قد أقيم في غضون عام طبقاً للمصادر العربية، ويصر المؤرخ الفرنسي على أن هذا المبنى الذي شيد في عصر عبد الرحمن الأول كان أقصر من المبنى الحالي، وله واجهته الخارجية التي يبلغ ارتفاعها اليوم 11.30م؛ ورأيي في هذا الموضوع، هو أن العقود الحالية تبلغ مقاساتها على النحو التالي: فالعقد الحدوي الأسفل يبلغ 5.35م ارتفاعاً من الأرض حتى بطن العقد، إضافة إلى 7.18م بالنسبة للعقد المركّب في الأعلى وهو عقد نصف أسطواني، وهنا يبلغ الارتفاع الإجمالي حتى السقف المستوي، حوالي 9.40م، وهذه المقاسات كلها أخذناها من المسقط الرأسي للعقود الذي أعده فيلكس إيرناندث. وبعد ذلك نجد تورس بالباس يقر بارتفاع عام يبلغ 8.80م؛ ويلاحظ في باب سان استبان أن النافذتين ذواتي التشبيكات تقعان على بعد ثمانية أمتار من الأرض حتى العتب (لوحة مجمعة 6) ولهذا فهي مناسبة لإضاءة المسجد المشيد من عقدين متراكبين، غير أن هذا الارتفاع الذي عليه النوافذ قد جرى تخفيضه بشكل ملحوظ في الإضافات التي جرت في عصر الحكم الثاني والمنصور، وإذا ما قبلنا بمنطق لامبرت، نرى أن المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن كان ذا عقود بسيطة من تلك المعتادة في مساجد المشرق والمغرب، بما في ذلك المسجد الجامع بالقيروان خلال القرن التاسع، حيث يبلغ ارتفاع العقود الخاصة بالرواق المركزي فيه ثمانية أمتار، وأحد عشر متراً، حتى السقف (لوحة مجمعة 15: 2، 3 مخطط كروزويل) وتقل هذه الأمتار الثمانية – ارتفاعاً – في عقود الأروقة الجانبية؛ إذ يبدو أن كل شيء يشير، طبقاً للحفائر الآثارية، إلى أن المسجد الجامع بمدينة الزهراء كانت له في أروقته الخمسة عقود بسيطة مثل التي توجد في المجالس أو الصالونات الملكية بهذه المدينة (انظر لوحة مجمعة 27–1)؛ ودون أن نذهب بعيداً نجد أن لدينا وثيقة مهمة هي البائكة البسيطة في مسجد سلبادور بطليطلة، الذي يرجع إلى نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر (انظر اللوحة المجمعة رقم 13 بالفصل الثالث)، ويلاحظ أن المساجد التونسية ذات العقود البسيطة كانت مقبولة عند الأمراء وعلية القوم، إذ كانت لديهم جديرة بأن تخلف أفضل البازليكيات الرومانية والبيزنطية، فقد كان يكفي أن تضيف حلية معمارية متموجة Cimacio وبعض القطع الأخرى على الطريقة الكلاسيكية حتى تتخذ العقود البسيطة الشكل الانسيابي المطلوب، ولا شك أن هذا كان ابتكاراً عربياً يرجع إلى المغرب الإسلامي أكثر منه إلى مشرقه، وهذا ما سوف نراه في المسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 16: 1، 2)، وفي الزيتونة بتونس، والمسجد الجامع في المنستير (لوحة مجمعة 16: 3، 4، 5)، وعلى ذلك أرى أن العقود القديمة للمسجد القرطبي تتوافق مع النموذج القيرواني، هذا إذا ما كانت خاضعة لقواعد وقوانين مسبقة في البازليكيات المسيحية أو القوطية أو المستعربة التي زالت من الوجود.

أريد أن أؤكد هنا أن أقصى ما ينتظره القرن الثامن هو وجود مسجد مكون من عدة أروقة بسيطة وليس العقود المتراكبة، الواحد فوق الآخر (لوحة مجمعة 17: 4، طبقاً لكامبوس كاثورلا، 5 طبقاً لفيلكس إيرناندث، والصورة رقم 7) سيراً على نموذج جسر المياه ميلاجروس في ماردة (لوحة مجمعة 17: 1، 2) وهذا ما ألمح إليه لأول مرة المعماري توبينو؛ أو سيراً على جسر

المياه الأفريقي في شرشيل، طبقاً لكل من تورس بالباس وكروزويل؛ وهي نماذج كان قد تم تقليدها قبل ذلك، بشكل حرّ، في بازليكيات بيزنطية جزائرية في تبيسا Tebessa وتجذير Tigzir (لوحة مجمعة 17: 3)؛ ومن جانب آخر، لا يجب أن نفصل بين التوسع الأفقي، الذي جرى خلال القرن التاسع، والتوسع الرأسي الذي يعني إقامة العقود المتراكبة؛ وهناك انطباع بأن التوسعة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني، جرى تصورها من منظور ثلاثي الأبعاد، أي بالطول والعرض والعمق، وهذا الكلاشيه الجديد سوف يجعل المبنى القديم للمسجد مجرد دار للعبادة مكونة من تسعة أروقة عادية موازية لحائط القبلة، ولا نعرف ارتفاعها رغم أنها قريبة جداً من التربيع.

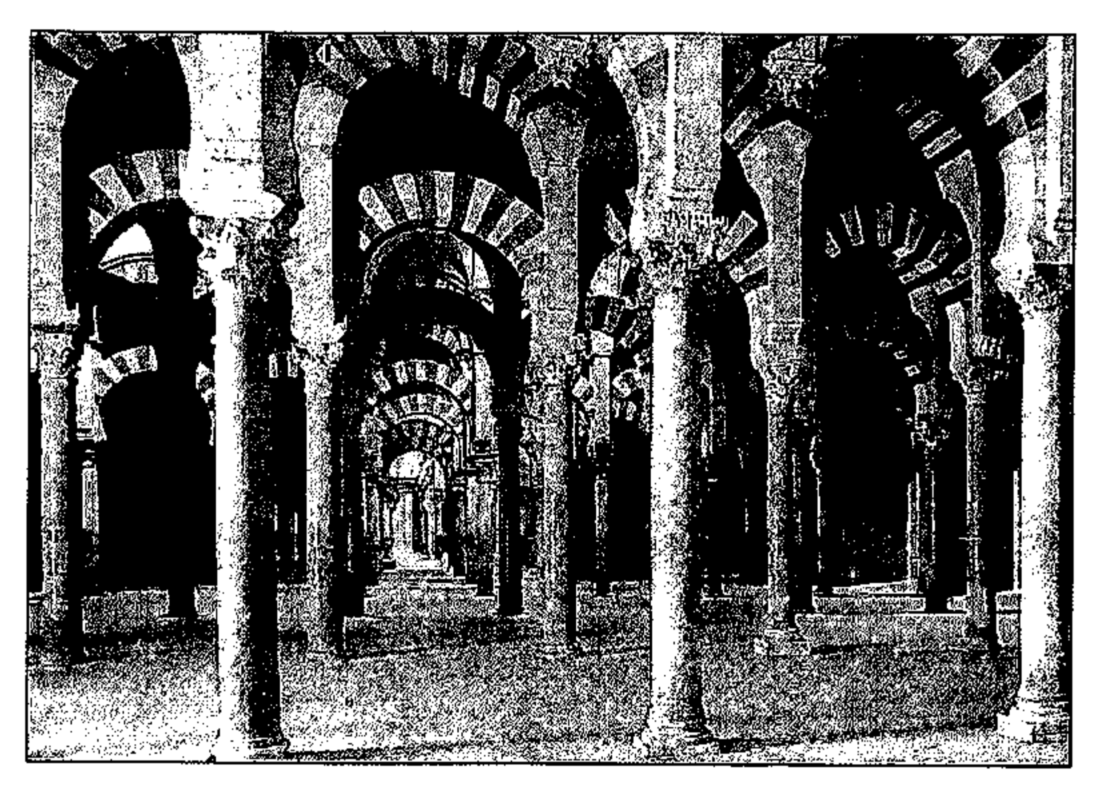
عندما استعرض لامبرت المبنى الأصلي، أو القديم للمسجد رأى أن المقرنسات modillones، فوق الأعمدة الخاصة بالأروقة الطرفية للمصلّى ذي الأحد عشر رواقاً، تتسم بأنها ملساء ولها شكل الحلية المعمارية نصف الأسطوانية bocel، وهذه قطع مختلفة عن الكوابيل modillones التي نجدها فوق باقي الأعمدة الخاصة بالمباني التي ترجع إلى القرن الثامن في المسجد، حيث نجد بها أربع حليات معمارية مقعرة صغيرة ونصف أسطوانية bocel، وكلها متراكبة، وأحياناً ما نراها مصحوبة بتجعيدات أو خطاطيف بحيث نجد الواحدة فوق الأخرى (لوحة مجمعة 4، 5، 6). وبناء على هذين الصنفين من الكوابيل Modillones (لوحة مجمعة 18: 1، 2)، يعود المؤرخ الفرنسي ليؤكد نظريته الخاصة بالرواقين الطرفيين اللذين أضيفا خلال القرن التاسع، ووصفهما كل من الرّازي وابن النّظام، خاصة عندما نرى الحليات المعمارية نصف الأسطوانية الملساء، وقد تكررت في الكوابيل الخاصة بالتوسعة في العمق التي جرت خلال ذلك القرن؛ وفي هذا السياق نجد أن بعض المؤرخين يعترفون بإمكانية ترميم أحد الكوابيل modillon في عصر أحدث. كما أن فيلكس إيرناندث، الباحث الذي يدافع عن نظرية المسجد ذي الأروقة الأحد عشر، خلال القرن الثامن، يقول بناء على المقرنسات الملساء وذات الحليات المعمارية نصف الأسطوانية، إن هذا لا يدحض النظرية، ومع هذا يمكن القول إن صفوف العقود الطرفية، في أقدم قطاع في المسجد جرت إعادة بنائها في عصر عبد الرحمن الثاني؛ ثم يواصل قائلاً بأن الذي لا شك فيه وجود هذين الرواقين الطرفيين في المبنى القديم، وإذا لم يكن الأمر كذلك يجب علينا أن نواصل البحث عن تفسير مناسب للوضع مثل معرفة البعد الحقيقي الذي وصلت إليه، وعودة إلى الكوابيل modillones أقول إن الكابولي الذي وصفناه، المصحوب بالتجعدات أو الخطاطيف الموضوعة فوق بعضها لا يتمخض عن انحناء لحلية معمارية مقعرة nacela، تظهر في مدينة الزهراء ومسجد تطيلة.

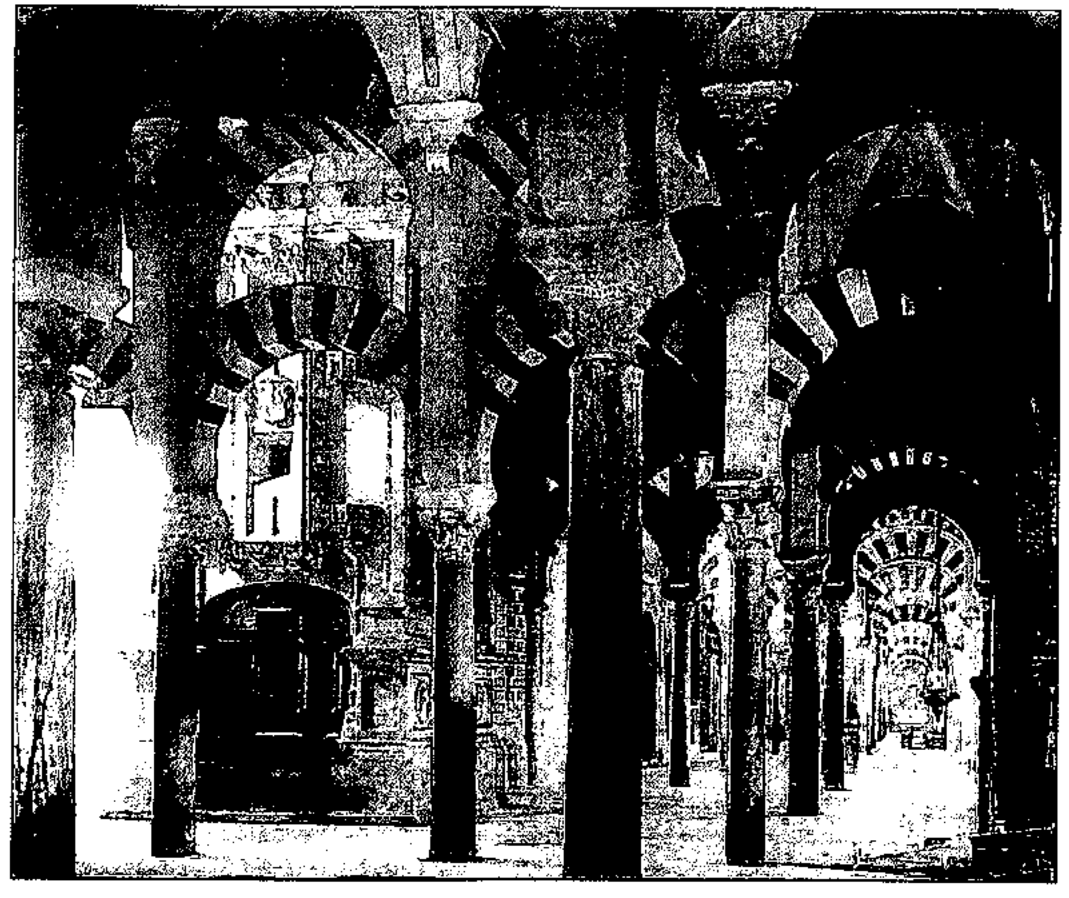
وضع المدافعون عن وجود الأحد عشر رواقاً في المسجد القديم نظرية أصيلة حول الأروقة الطرفية المضافة عند كل من الرازي وابن النظّام، هذه النظرية هي أن المصلّى الأصلي كان له في واقع الأمر أحد عشر رواقاً، غير أن الأروقة الطرفية كانت مصحوبة بنوع من التشبيكات أو حائط مفرغ، بدون أساسات، وبالتالي فهي أروقة مخصصة للسيدات؛ وقام عبد الرحمن الثالث بهدم هذه الحوائط المخرّمة وبالتالي أصبح عدد الأروقة أحد عشر رواقاً فعلياً أي تسعة + اثنين. وهنا أرى أن هذه النظرية ليست مقنعة بالكامل لأسباب منها أنه طبقاً «للحولية المجهولة للأندلس» (Dirk) جرى وضع أسقف للأروقة الطرفية، جرى وضعها باستخدام ماكينات ضخمة؛ والخطوات التي جرت، في نظري، هي على النحو التالي: إن المسجد الأصلي كان مكوناً من تسعة أروقة فعلية، ثم جرى هدم حوائط الواجهات الشرقية والغربية من الأساس في عصر عبد الرحمن الثاني، وهناك بدأ وضع الأساسات الجديدة منعزلة، واحد لكل عمود، للأروقة الطرفية الجديدة المضافة، وفي الوقت ذاته جرى بناء الواجهات الجديدة، وهي الواجهات



لوحة مجمعة 6:

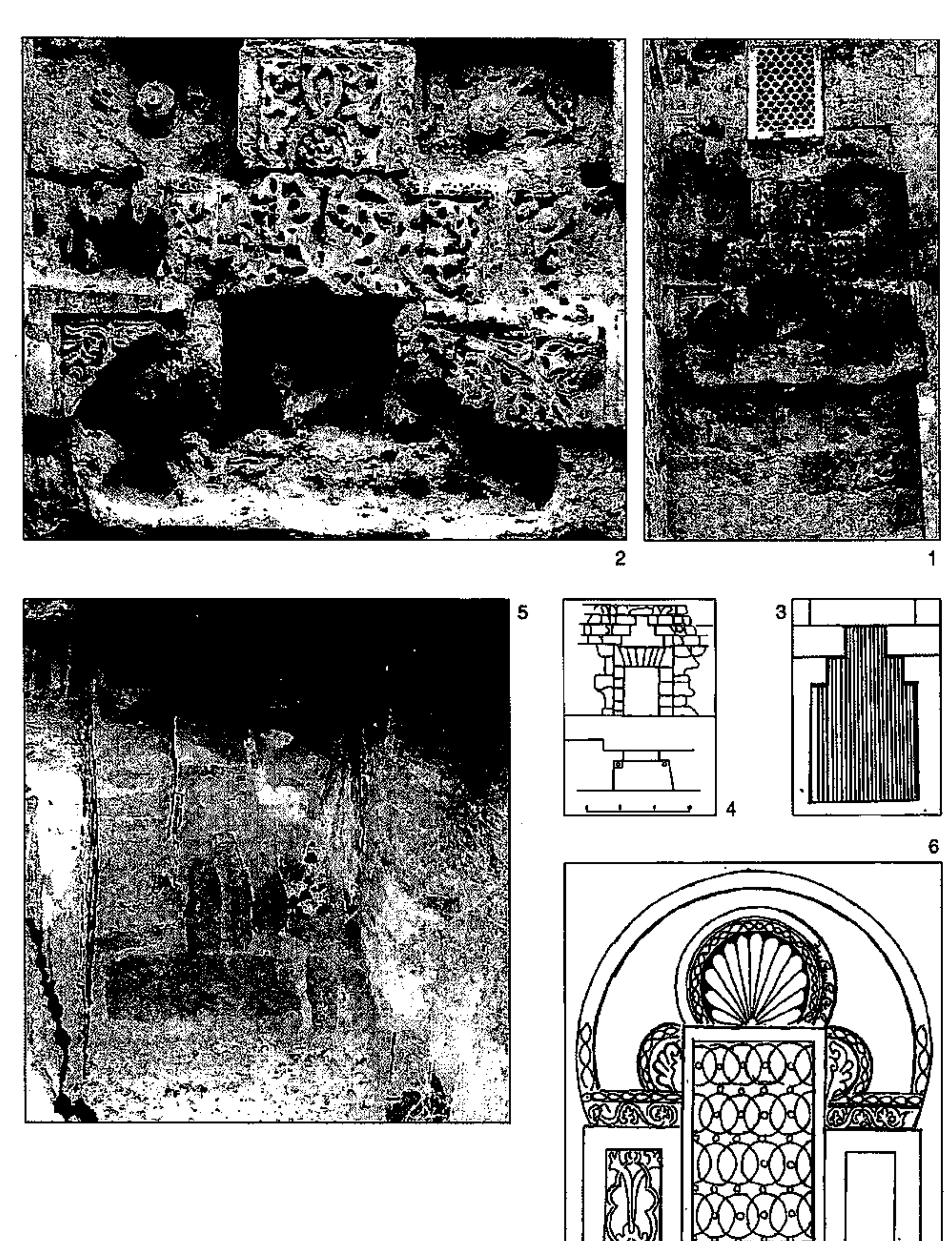
باب سان استبان.





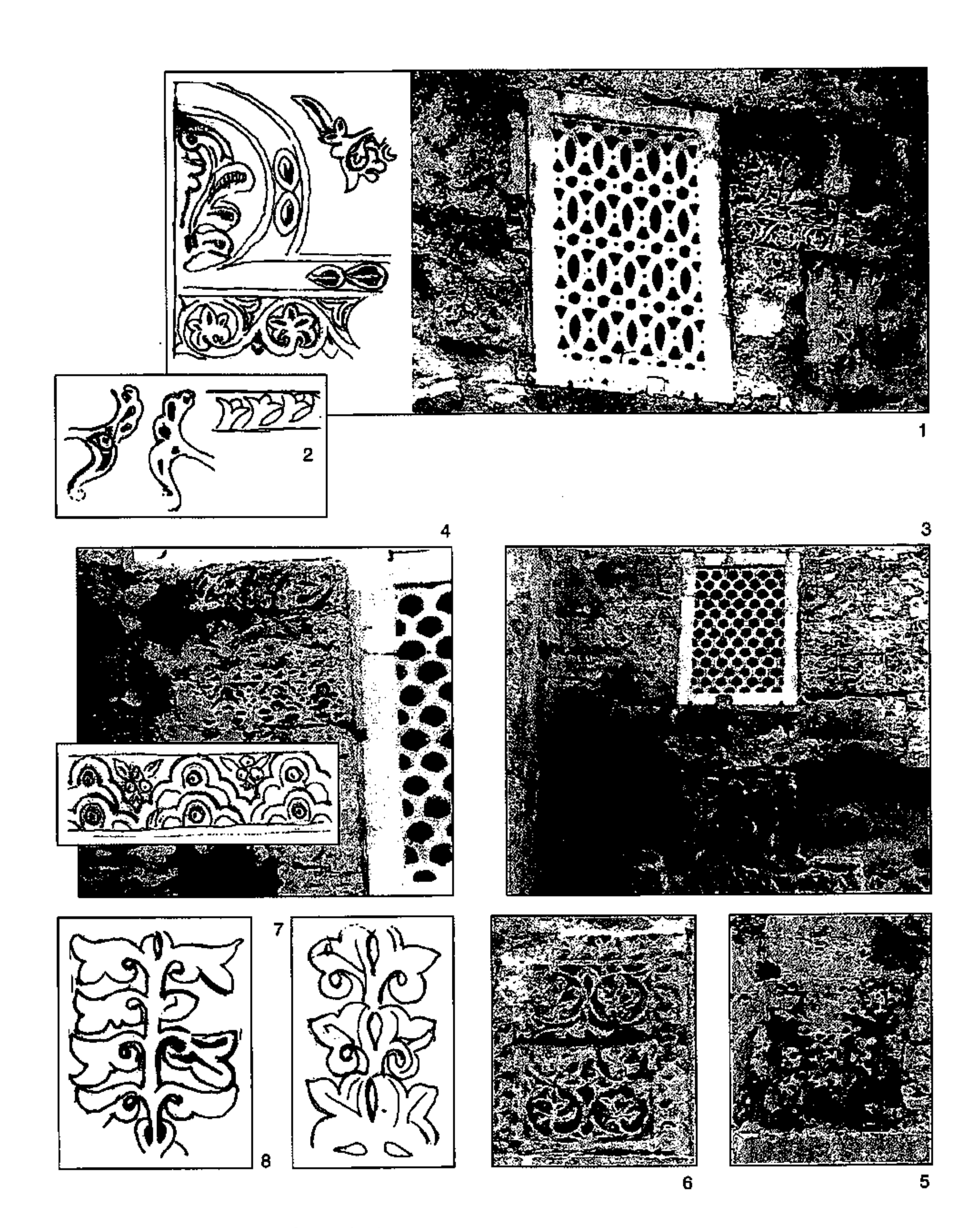
لوحة مجمعة 7:

منظور للجزء المسقوف، المسجد الجامع بقرطبة، ق 8، 9.



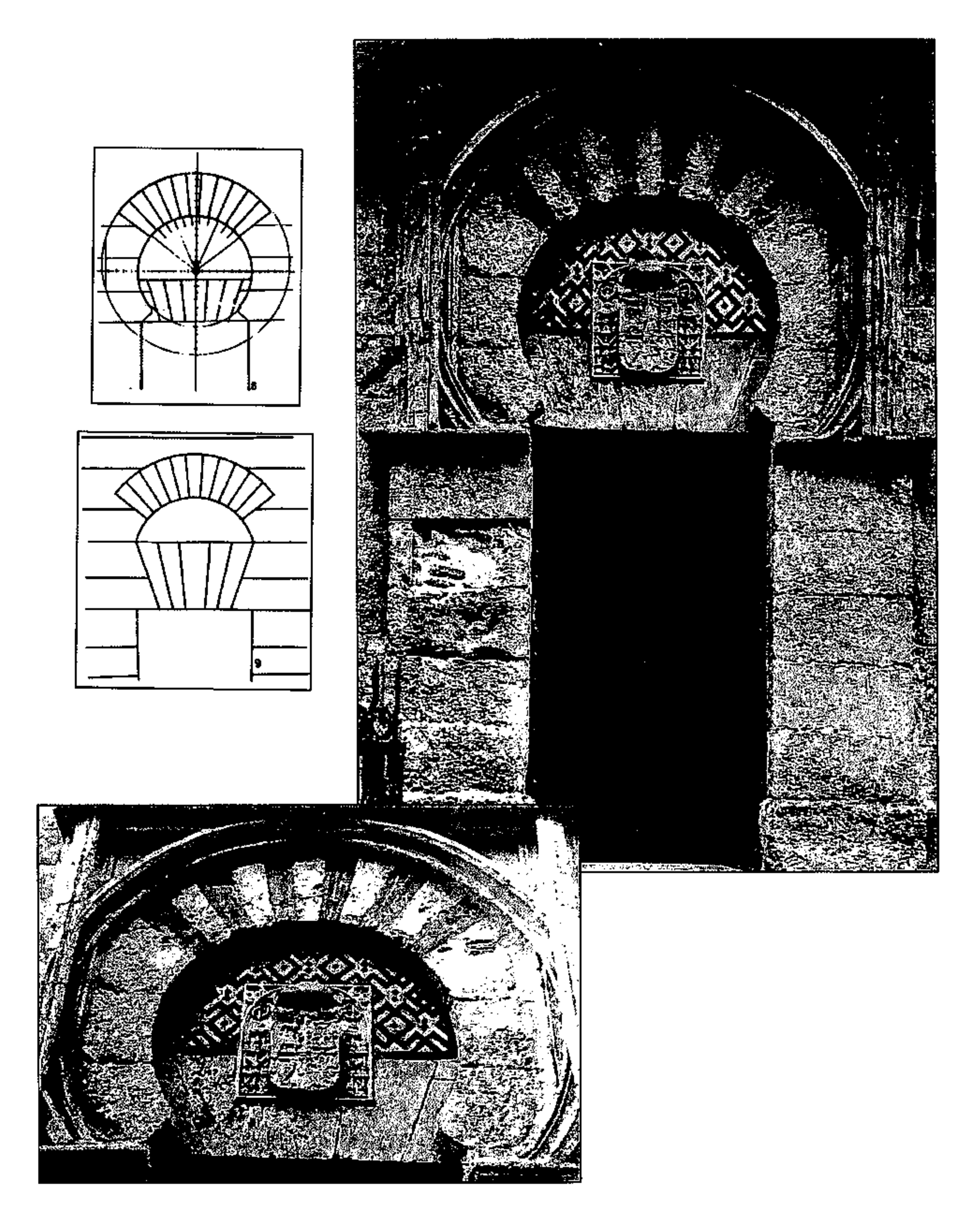
لوحة مجمعة 8:

المسجد الجامع بقرطبة: من واجهة باب سان ستيان.



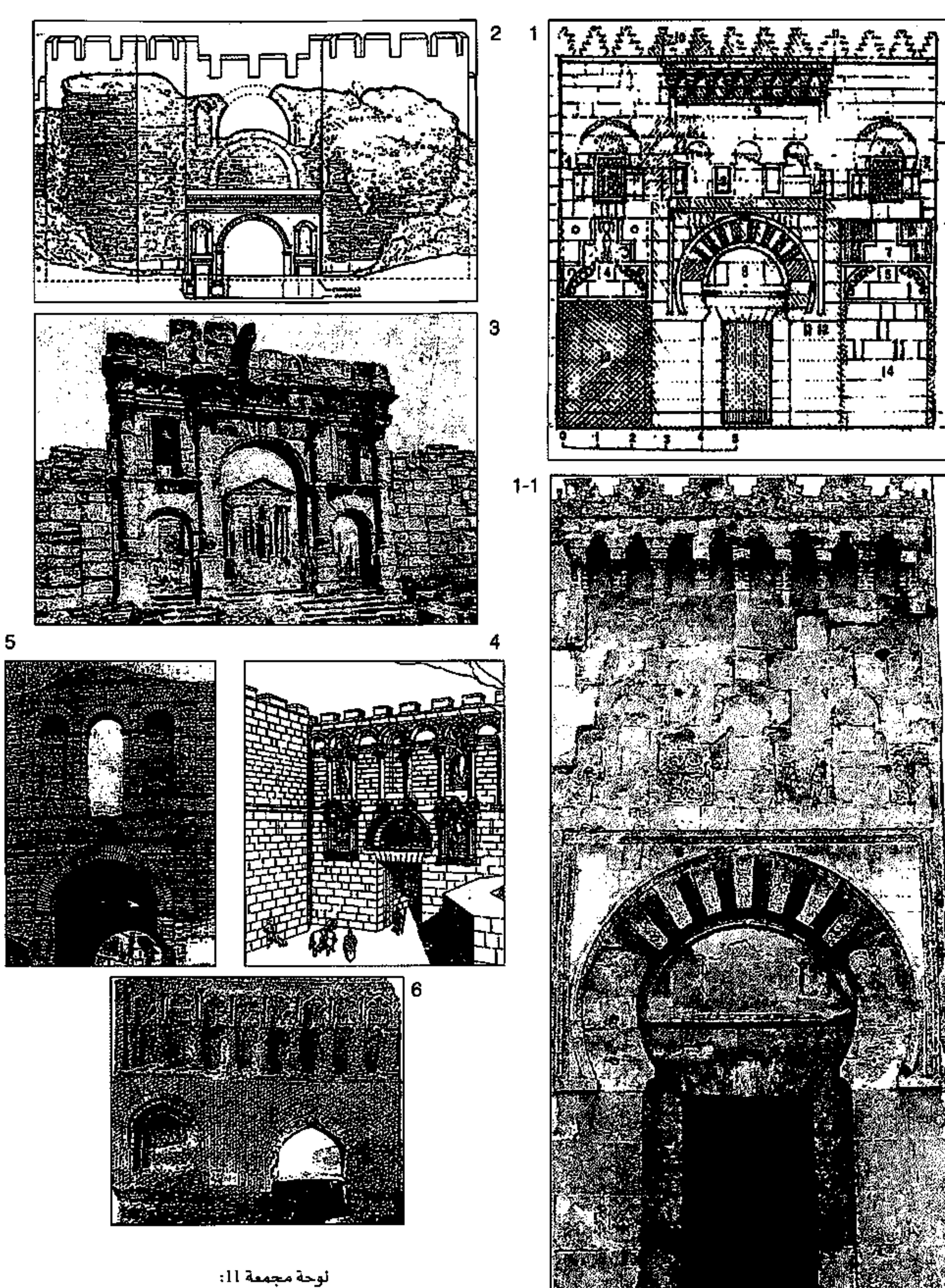
لوحة مجمعة 9:

المسجد الجامع بقرطبة: من واجهة باب سان ستبان.



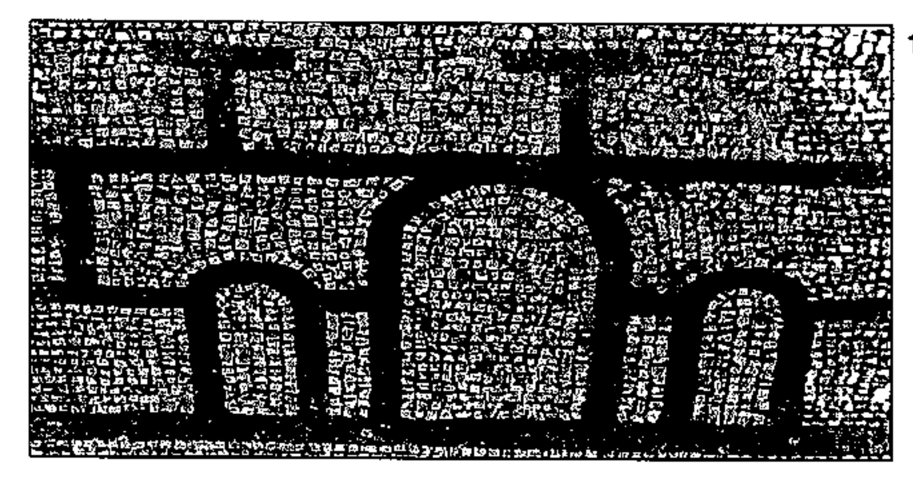
لوحة مجمعة 10:

باب سان ميجل.

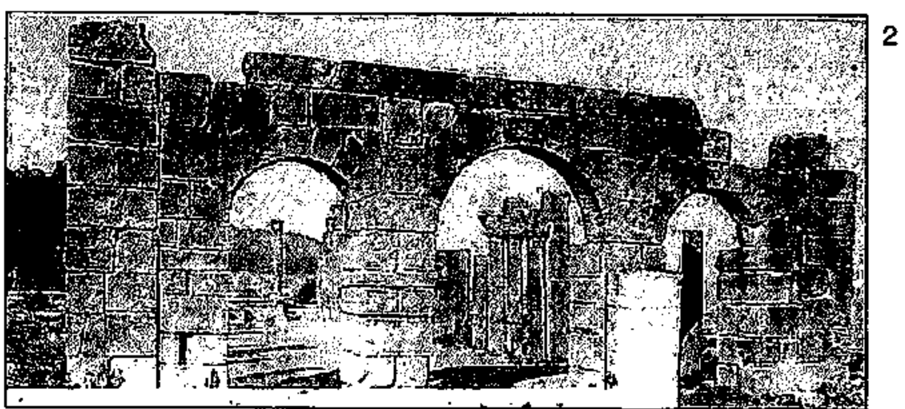


لوحة مجمعة 11:

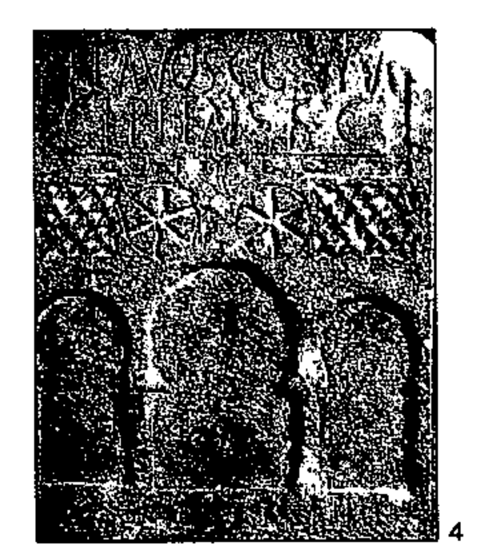
1، 1-1: باب سان استبان والسوابق الخاصة ببنيته.



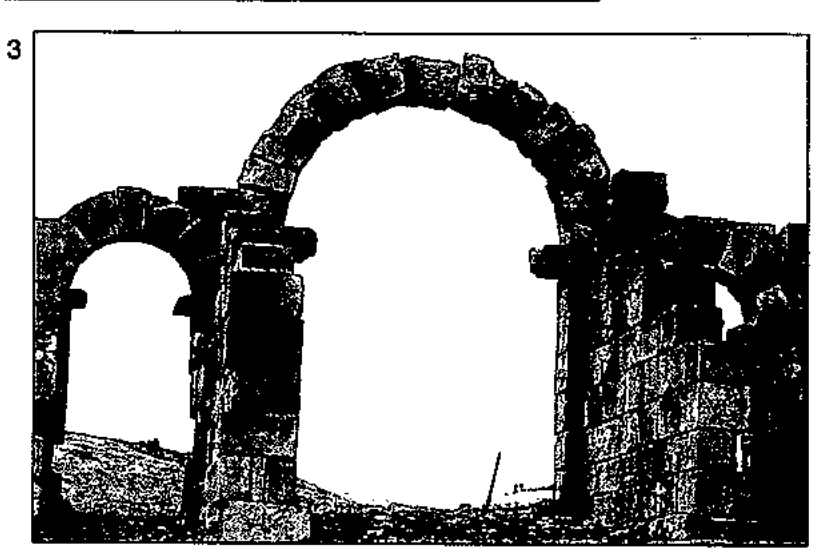
1



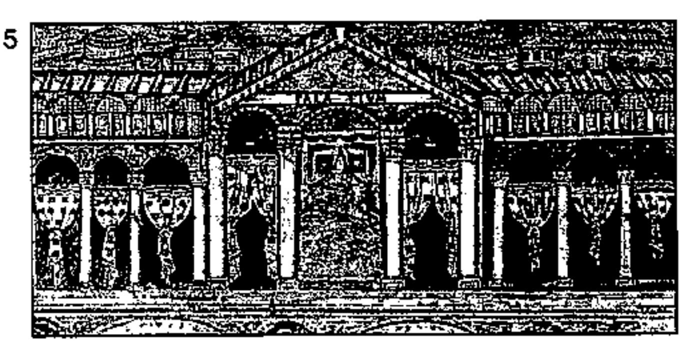
2



4



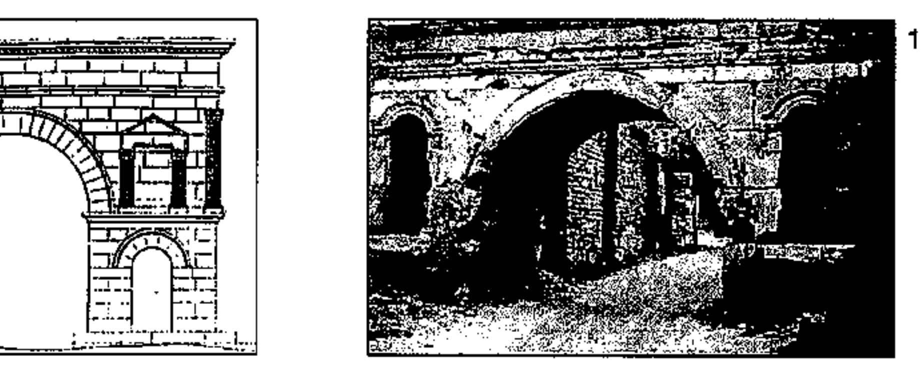
3

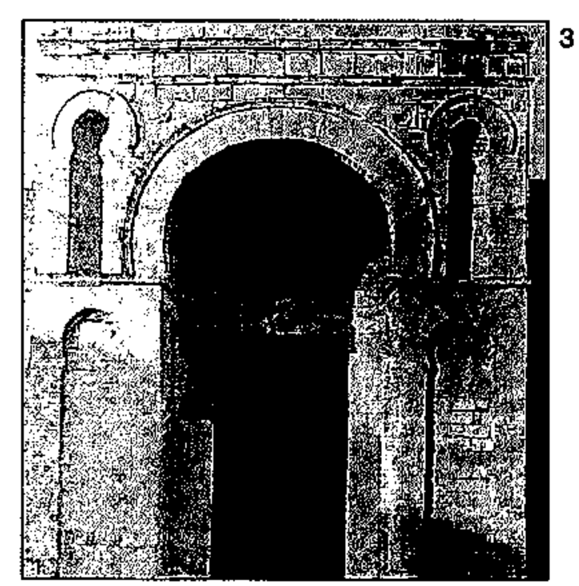


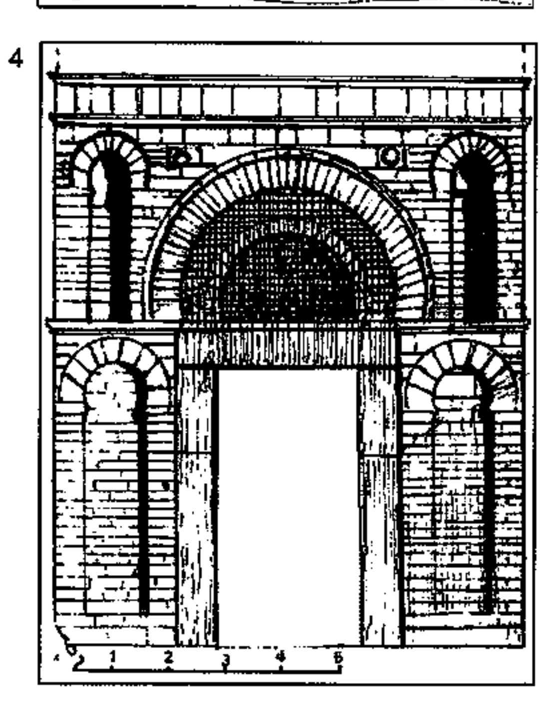
5

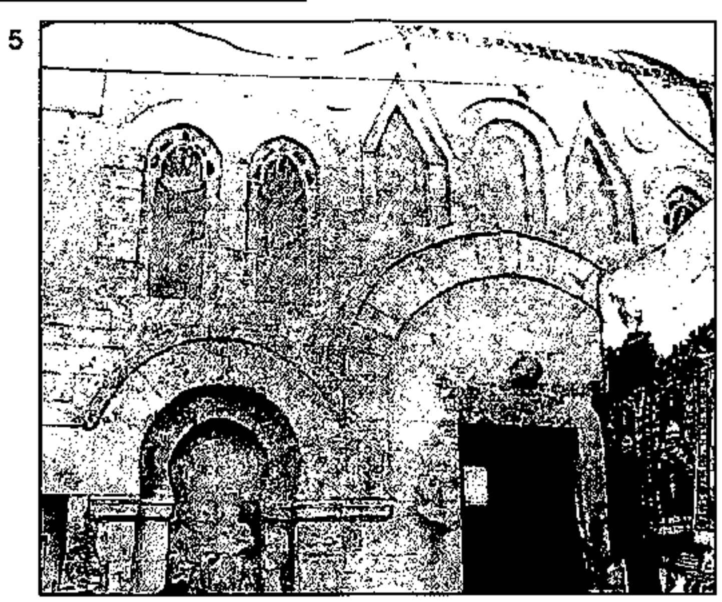
لوحة مجمعة 12:

أبواب ذات عقود ثلاثية في الزمن القديم والعصر البيزنطي.



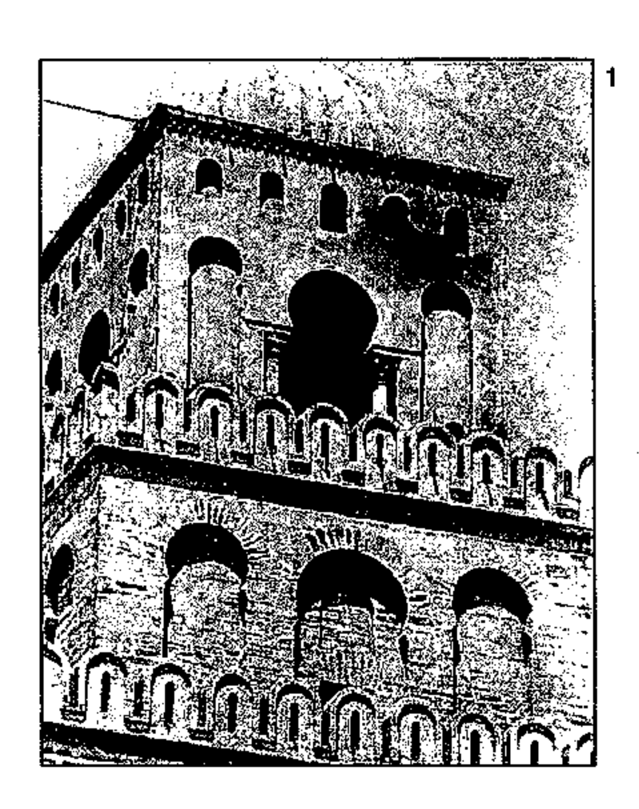


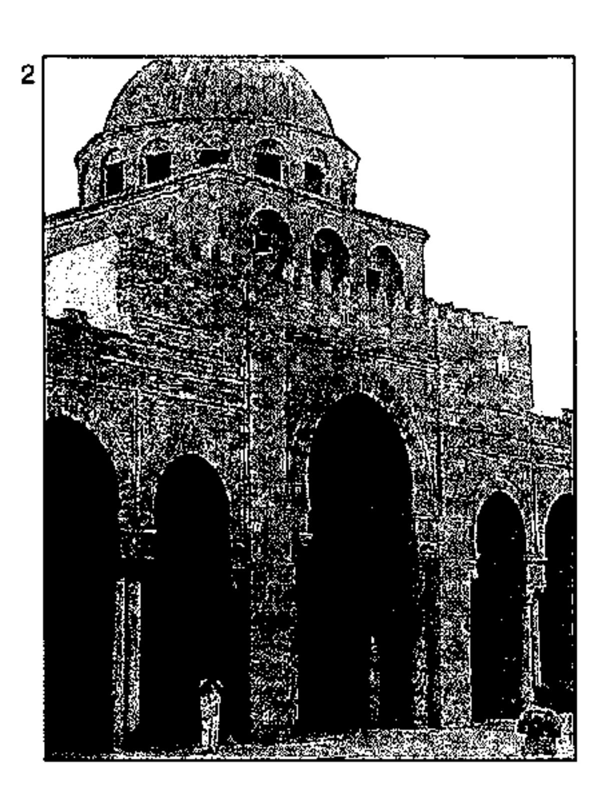


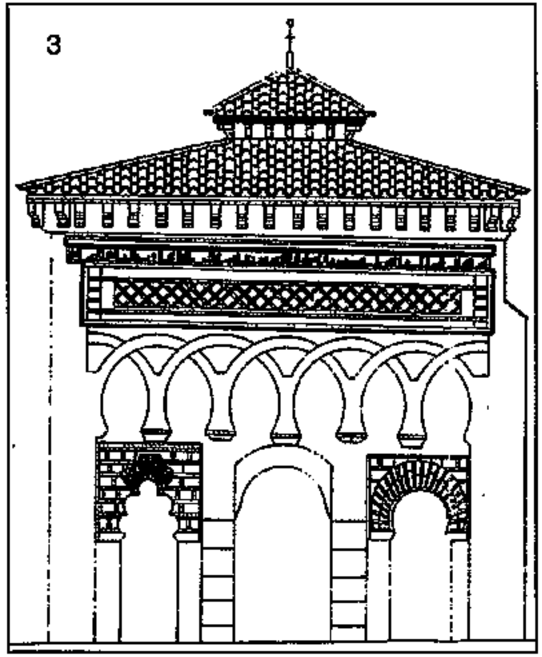


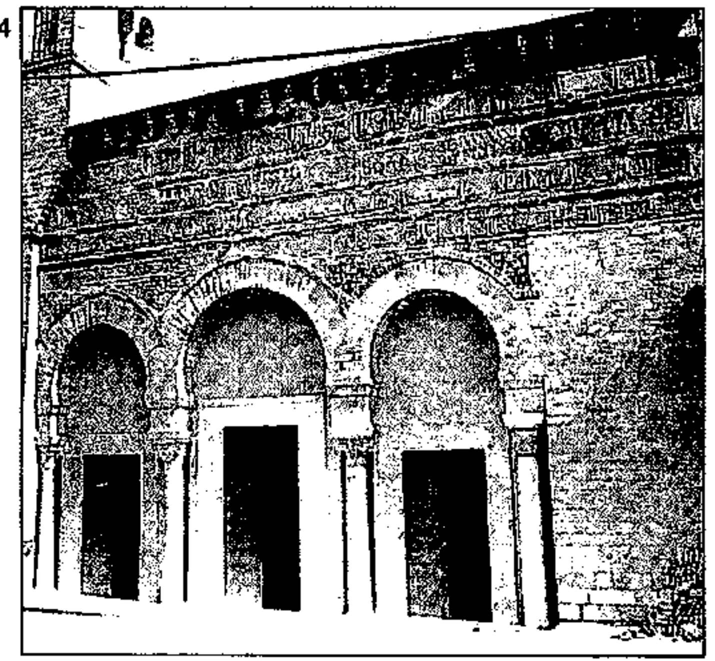
لوحة مجمعة 13:

أبواب ذات عقود ثلاثية في الزمن القديم، 1، 2: وأبواب عربية لمسجد في أفريقية.


1


2


3


4

لوحة مجمعة 14:
أبواب ذات عقود ثلاثية عربية في أفريقية؛ 3: مسجد الباب المردوم بطليطلة.

الحالية، في كلا الضلعين؛ إذن ولد الرواقان الجديدان بالبنية الجديدة المكونة من العقود المتراكبة والكوابيل modillones الملساء، وتركت إلى الوراء العقود البسيطة للأروقة التسعة القديمة؛ وبالنسبة للبنية الخاصة بالمسقط الرأسي والكوابيل الملساء modillones فقد جرى تطبيقها على التوسعة الطولية التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني؛ وعلى هذا، فإن الأروقة التسعة للعقود البسيطة للمبنى القديم أصبحت قائمة ومعزولة بعد عملية التوسعة، حتى تتم مواصلة إقامة الشعائر فيها، أي أن هذه التوسعة، أو الإماطة، سمحت، في البداية على الأقل، ألا يتوقف أداء الشعائر في المسجد أيام الجمعة. وعندما تنتهي عملية التوسعة في العمق عام 848م ينتقل المصلّون إلى الحرم الجديد، وندرك كل هذا من خلال ما تفوه به الحوليات العربية. وربما كانت الخمسة عشر عاماً التي استغرقتها التوسعة الجديدة خلال القرن التاسع تفسرها تلك الوقفات في عمليات البناء بسبب إقامة الشعائر؛ وآنذاك ربما كان قد بدأ ترميم الأروقة التسعة القديمة ذات العقود البسيطة، وقد قام محمد الأول بمعظم الأعمال في هذا السياق، وذلك بعملية الإحلال لكل ما كان في منطقة الحرم التي ترجع إلى القرن الثامن، بما في ذلك الواجهة الشمالية، المطلة على الصحن، وحائط القبلة القديمة، حيث شيد فوق الأساسات عشرة أكتاف قوية، فوقها نجد العقود التي تبدأ بها عملية التوسع في العمق، وكذلك العقود الحالية في الحرم، الذي يرجع إلى القرن الثامن (لوحة مجمعة 6)، وبذلك يتولد لدينا انطباع بأن هذه العقود وتلك جرت إقامتها دفعة واحدة، خلال القرن التاسع؛ هذه الخطوات العملية الكثيرة إنما تفسر السبب في «عزل» المصلّى القديم الذي يحدثنا عنه نص ابن المُفَرّج Ibn Mufarrij، ولم يتمكن تورس بالباس من إدراك مغزاه، وبالنسبة للمواد القديمة جرت الإفادة، كما هي العادة من إجمالي مواد البناء القديمة، أو جُلّها، مثل قواعد الأعمدة والأبدان والتيجان والحليات المعمارية المتموجة Cimacio، وجرى وضع أساسات جديدة معزولة للأعمدة الجديدة مثلما هو الحال في التوسعة؛ ولهذه المرحلة الجديدة من البناء، أو إعادة البناء، منطقها، فليست هي الوحيدة في مسجد قرطبة؛ وعندما قام المنصور بن أبي عامر - كما اعترف بذلك فيلكس إيرناندث - بتوسعة الصحن نحو الشرق، فإنه أعاد استخدام قواعد الأعمدة والأبدان والتيجان والحليات المعمارية المقعرة الخاصة بالبائكة الكائنة في هذا الجانب والتي تنسب إلى عبد الرحمن الثالث، كما أن جزءاً من هذه القطع سوف يعاد استخدامه في البوائك الحالية في الصحن الذي يرجع إلى القرن السادس عشر (بالنسبة للأعمدة انظر ذلك البند المخصص لها في الفصل الأول). هذا هو تاريخ عمارة المسجد الجامع بقرطبة، وهو تاريخ، منذ بدايته، يتّسم بالعمارة التي تقوم على التفكيك، وهذا أمر غير شائع الحدوث في دور العبادة المسيحية، كما أن المسجد الذي شيد في عصر الإمارة هو ثمرة عمارة الإزالة والوضع في خطوات مستمرة، إنها عملية أو مشروع لم ينته، حتى جاء القرن العاشر، حيث نشهد أن كل شيء جديد، وكان مسجد مدينة الزهراء هو الخطوة الأولى في هذا السياق.

عندما نتحدث عن أساسات المسجد، أو المبنى المشيد في عصر الإمارة، نشير في المقام الأول إلى حوائط المسجد ذي الأحد عشر رواقاً الذي يرجع، في نظري، إلى القرن التاسع، وهذه الأساسات يبلغ سُمكها 1.14م طبقاً لما أورده فيلكس إيرناندث. وقد زاد هذا السُمك في الأساسات، غير أن هذا لم يحدث بالنسبة للحائط الشمالي للصحن، في عصر هشام الأول، والذي قام فيلكس إيرناندث بجسّه آثارياً، حيث لم يكن من المستطاع أن يزيد السُمك عن 1.14م، ذلك أنه قد ظهرت فقط أساسات يبلغ سُمكها مترين أو ما يزيد قليلاً، ولهذا لا نعرف السُمك الذي كانت عليه الحوائط في المبنى التأسيسي (القديم)؛ أما في الداخل فقد

لوحظ أن كل الأعمدة الخاصة بالأعمال كافة المنفذة خلال القرن التاسع تقوم على أساسات معزولة أو منفردة، ويرى فيلكس إيرناندث أنها غير قوية بالمقارنة بالأساسات الممتدة، فالأساس المتفرد أو الخاص بكل عمود يرتبط بمفهوم معماري لسنا ندري متى جرى تطبيقه في قرطبة، وتكرر في مسجد فونتانار في أحد أحياء المدينة، وكذا مسجد المنستير في ويلبه (ألفونسو خيمنث) ومسجد الباب المردوم، ورأينا شيئاً مشابهاً في المسجد الجامع في تطيلة، أما في العصور الوسطى فنجد الأساسات الممتدة هي المستخدمة لوضع الأعمدة وكذا الأساسات المنعزلة، وكانت هذه الأخيرة مطبقة وسارية المفعول في العمارة الرومانية، حيث ظهرت من جديد في إحدى مراحل العمارة العربية في المغرب الإسلامي في هذا السياق ومع هذا فإن الأساسات الممتدة في الأندلس كانت أمراً مقتصراً على القرن العاشر: مسجد مدينة الزهراء والتوسعة التي تمت في المسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني وعصر المنصور (لوحة مجمعة 19: 3 طبقاً لجسّ آثاري قام به مارفيل رويث، أما الصور فهي خاصة بالحائط الخارجي الذي يرجع إلى التوسعة الأخيرة)؛ أما مسجد القيروان فإن أعمدته كانت تقوم على أساسات ممتدة، لكن، وللمفاجأة، لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للمسجد الجامع في المهدية. وإذا ما كان هذا النمط من الأساسات أقوى وأكثر مقاومة من الأساسات المنعزلة، فإننا لا نفهم جيداً السبب الذي حدا بالمعماريين، خلال القرن التاسع، إلى توسعة مسجد قرطبة الجامع، باللجوء إلى أساسات أقل قوة آخذين في الحسبان وجود الأقواس المتراكبة؛ وربما كان تفسير ذلك توفيراً لمواد البناء، أو أن العقود المتراكبة تقوم بدور الدعامة الرابطة للعقود بشكل جيد في الاتجاه الطولي، وبالتالي نجد أنفسنا أمام استقرار دائم ظاهري للكتل، ونقول استقراراً ظاهرياً لأننا شهدنا كلاً من الحكم الثاني والمنصور، وعبد الرحمن الثالث قبل ذلك في مدينة الزهراء، وقد قرروا استدراك الخطأ. ولنقل إن الأساس المنعزل كان من الأمور المعتادة خلال القرن التاسع، رغم أنه غير مناسب في أصناف معينة من العمارة المعقدة مثل التي بين أيدينا، وأن مصدره العمارة القوطية التي تتكىء أعمدتها ودعاماتها على مجرد ألواح أو كتل حجرية.

أعود مرة ثانية إلى الموضوع الرئيسي المتعلق بالأرض التي تأسس عليها المسجد خلال القرن الثامن، ولنتوقف عند النقش الكتابي الذي نراه في عقد باب سان استبان بتاريخ 855 - 856م، وهو نقش كتابي قرأه ليفي بروفنسال وفعل الشيء نفسه، من بعده، أوكانيا خيمنث، فقد قرأ الأول ما يلي «أمر (الأمير) محمد ببناء أو إعادة بناء (بنيان) كل ما هو ضروري في المسجد وتقويته» أما قراءة أوكانيا خيمنث فقد جاءت «أمر محمد الأول ببناء ما تم تجديده في هذا المسجد وتقويته»، ويلاحظ أن كلتا القراءتين لا توضحان بدقة ما قام به الأمير، وهنا نتساءل عن الدرجة التي انساق بها هذا الباحث أو ذاك، عند قراءة النص، وراء هذه النظرية أو تلك، أي ما إذا كان المسجد مكوناً من تسعة أروقة أو أحد عشر رواقاً في عصر الأمير عبد الرحمن الداخل، غير أننا يمكن أن نقارن هاتين القراءتين بالنص الذي ورد عند ابن مفرّج Ibn Mufarrij، والذي عرضنا له في صفحات سابقة حيث يشير إلى «أن محمداً الأول زاد أعمال والده التي كانت في المركز، وجدد المبنى القديم للمسجد الذي يرجع إلى سابقه عبد الرحمن بن معاوية الداخل، وهي الأعمال التي تبدأ بالحائط الكائن في العمق في الصحن القديم حتى الأكتاف (الأرجل) السميكة المشيدة من الحجارة في الوسط والتي بدأها والده بالزيادة والتي عندما يدخلها المرء يمكن له أن يرى القبلة، وبسبب عمليات الإصلاح والأعمال الأخرى جرى هدم الأماكن الممتدة على الجانب وبعد ذلك شمل كل ما كان عليلاً في المبنى، وجرت الزخرفة وإعادة المبنى إلى سابق عهده». إذن نجد أن هذا النص لا يتحدث عن أية إضافة مثل الرواقين الطرفيين أثناء عصر عبد الرحمن

الثاني، وهذا النص، في نظري، يكمل ما جرت قراءته في النص الكائن في باب سان استبان، ومحّصه، وحدد الأعمال التي جرت من طرف لآخر، من الشمال إلى الجنوب في المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن. أضف إلى هذا أن النقوش الكتابية التأسيسية كانت تكتب في المكان الذي جرت فيه الأعمال الكبرى والجديدة، ومن أمثلة ذلك المئذنة الكبرى لعبد الرحمن الناصر، أو البوائك الضخمة في الحائط الجنوبي في الصحن الذي أضافه ذلك الخليفة عام 958م، أو أي حصن أو برج حربي ضخم وعتيد وسط الحقول. ويلاحظ أن الفقرات التي وردت في الحوليات العربية تلحظ اللجوء إلى مصطلحات غامضة أو تعني معنيين مثل: بنيان وإصلاح أو إعادة بنيان، وهنا نتساءل عن المعنى الحقيقي الذي كان لتلك المصطلحات خلال القرن الثامن والتاسع والعاشر؟ نلاحظ أن ابن حيان يقدم لنا في الجزء الخامس من المقتبس فقرة مهمة في السياق الذي نحن فيه، إذ يشير إلى مسجد السوق في قرطبة حيث كان ملكاً لعبد الرحمن الثالث، فهو - طبقاً لابن حيان- مسجد يرجع إلى القرن التاسع، وهو مسجد أبي هارون، تهدم من جرّاء حريق وأعاد عبد الرحمن الثالث بناءه أو رمّمه ولكن بشكل أقل مما كان عليه، وهنا أقول إنه اعتماداً على المصطلحات التي وردت يمكن الحديث عن أنه جرى احترام المخطط القديم للمسجد، وربما باقي مكوناته وجرى بناؤه من جديد اعتماداً على تقنية جيدة واتخاذ بنية جديدة.

إذا نظرنا إلى الإسهامات التي جرت في عهد محمد الأول في المصلّى الرئيسي (أي تغيير البوائك البسيطة في أرض المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن) لوجدنا أن الكوابيل modillones المكونة بها حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton وتجعيدات في البوائك التي أعيد إقامتها، هي العنصر المسيطر، وأنها، بشكلها الزخرفي، تمثل تقدماً ملحوظاً بالنسبة للكوابيل الأخرى الملساء المرتبطة بالتوسعة التي تمت خلال عصر عبد الرحمن الثاني، ومعنى هذا، في نظري، وهي وجهة نظر لا تختلف عن رأي لامبرت، أن تلك الكوابيل ذات التجعيدات لا تنسب لعبد الرحمن الأول، بل ترجع إلى القرن التاسع مثل تلك الأخرى التي هي هذه المرة أقرب إلى الكوابيل، والتي نراها في العقود المطموسة المدرجة الموجودة على جانبي باب سان استبان (لوحة مجمعة 8: 2)، حيث تظهر فيها زخارف في الأضلاع، توافقاً مع بعض الكوابيل modillones التي نشهدها في المسجد الجامع في تطيلة، والذي أرخ له جومث مورينو بالقرن التاسع، ومع ذلك أرى أن هذه الكوابيل أضيفت خلال القرن العاشر. ما أريد أن أقوله هو أن الحليات المعمارية نصف الأسطوانية baqueton أو التجعيدات التي نراها في تلك المنطقة التي ترجع إلى القرن الثامن في المسجد الجامع بقرطبة، إنما هي علامة أخرى على الحداثة التي تشير إلى القرن التاسع وليس إلى ذاك القرن الآخر، آخذين في الحسبان القبول الفوري للموضوعات نفسها خلال القرن العاشر، سواء كان ذلك داخل المسجد أم خارجه (لوحة مجمعة 18، من 3 إلى 5 هي توسعات ترجع إلى عصر الحكم الثاني والمنصور)، ولهذه التعقيدات الزخرفية الخاصة بالقرن التاسع نموذج آخر يجب أن نضعه في الحسبان بالنسبة للمسجد القرطبي، وأقصد هنا الحائط الشرقي داخل المساحة الخاصة بالمبنى المكون من أحد عشر رواقاً، والذي يعتبر أنه يرجع إلى القرن الثامن، حيث قام مارفيل رويث بإجراء جسّ آثاري، إذ يلاحظ أن رصّ الكتل الحجرية مغطى بطبقة من الجصّ عليها شكل آخر لرصّ الحجارة بخطوط حمراء إذ نلاحظ وجود مونة بيضاء وكتل حجرية ذات لون بني (لوحة مجمعة 5؛ 4) وهذا هو بالتحديد ما نراه في الجدران الداخلية لطريق الحراسة في شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء، وأمر آخر شبيه في الحصون الأموية في كل من ماربيلا وطُرّيف.

كنا نرى أن باب استبان هو في مجمله عمارة تنسب

إلى العصر القديم تم تعريبها، وليس له سابقة معروفة في الفن الإسلامي، إذا ما حسبناه كجزء من مبنى ديني؛ فقد ظهرت في الباب، لأول مرة، زخرفة بنائية تتأقلم بالكامل مع الأشكال المعمارية، ومن هنا يمكن أن نتحدث عن «زخرفة معمارية» بالمعنى الكامل للمصطلح، أي أن الحائط بكامله مزخرف بـ«التوريقات» طبقاً لمقولة فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 9)،وعلى هذا فإن هذه الواجهة المزخرفة والمنحوتة ستكون أول وحدة من صنفها لمسجد في العالم العربي، وهي تسبق الواجهة التي تحمل المواصفات نفسها والتي نجدها في المسجد القيرواني المسمى مسجد الأبواب الثلاثة (866م) الذي ينسب إلى الأندلسي محمد بن خيران المعافري (ج. مارسيه)؛ وقد استطاع ل. جولفن أن يستخرج من باب سان استبان كلاشيه العقد الحدوي الخاص بالمدخل الذي يطوّقه إفريز من ثلاثة عقود صغيرة مطموسة حدوية الشكل (لوحة مجمعة 11: 1-1)، وعلى أساس نظرية معينة يرتبط الباب بواجهة المحراب، التي زالت، والتي ربما كانت في المبنى الذي شيده عبد الرحمن الثاني، وهل كانت كذلك في محراب عبد الرحمن الداخل؟ علينا أن نضع في الحسبان، في هذا المقام، الفارق الزمني القليل بين واجهة المحراب في توسعة الحكم الثاني، والواجهات الأخرى في الأبواب الخارجية لهذا المسجد (965 - 970م) حيث نجدها جميعاً ذات إفريز من العقود الزخرفية المطموسة فوق عقد المدخل، أي أن هذه الأبواب يتم إضفاء هالة القدسية عليها من خلال المحراب، وكانت هذه التجربة مطبقة سلفاً في المسجد الجامع بمدينة الزهراء (941 - 945م)، وربما كانت هذه الحالة الأخيرة انعكاساً لما حدث في المسجد الجامع بقرطبة في عصر عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول؛ والشيء الغريب هو أنه، حتى الآن، لم تسجل حالة تأثير واضح على مساجدنا قادمة من مسجد القيروان؛ فربما أزيلت هذه التأثيرات، على المستوى المعماري، من خلال إسهام هذين الأميرين الأندلسيين؛ لكن المستوى الزخرفي، وخاصة واجهة باب سان أستبان (لوحة مجمعة 9) تضم موضوعات من الزخرفة البنائية شبيهة أو موازية لما عليه الزخارف في مسجد أفريقية، وبعض تأثيرات من المشرق الإسلامي، التي ربما تقاطعت وتشابكت مع المسجد الجامع في القيروان، وهذا ما نلاحظه في واجهة مسجد الأبواب الثلاثة الذي سبقت الإشارة إليه. غير أن الجدل لازال قائماً حول السنجات وقالب الطنف الخاص بعقد باب سان استبان (لوحة مجمعة 20). وقد قال بعض المتخصصين في دراسة المسجد القرطبي إن هذه الأجزاء هي حقيقية ترجع إلى عصر محمد الأول، بينما يقول آخرون (رفائيل كاستيخو، وهـ. تراس و ل. جولفن مؤخراً) إنها أعمال ظهرت نتيجة عملية ترميم حديثة؛ وكان تورس بالباس يعتقد أن السلاسل (وحدة زخرفية) التي تحيط بالسنجات إنما تنوه بالفن العباسي، وبالتالي فالعقد لم يجر ترميمه خلال القرن التاسع عشر أو بداية القرن العشرين؛ ومن جانبي أرى أن هذه السلاسل لا توجد في كافة أجزاء المسجد القرطبي العربي، ولا في مدينة الزهراء، أي في الأشرطة أو حواف السنجات، ومن هنا فإن سنجات باب سان استبان تصبح معزولة تماماً وحالة فريدة في الفن الأموي الإسباني. من جانب آخر، يلاحظ أن نمط السلسلة Cadeneta الذي نحن بصدده وكذلك التوريقات التي سبقت الإشارة إليها، تحمل حوافَّ مشطوفة بوضوح، وتغطي السنجات الحجرية السبع، يلاحظ بها عمليات ترميم لا يعرف تاريخها. وإذا ما أردنا تحديداً قلنا إن هذه السلاسل ترتبط بشدة بتلك الأخرى التي نراها في الفن الإسباني الإسلامي ابتداء من نهاية القرن الحادي عشر، وهي أقرب إلى التوجهات الفنية التي طال أمدها ابتداء من القرن الثاني عشر حتى الثالث عشر، وخلاصة القول بالنسبة لهذا الموضوع أن العقد الخاص بباب سان استبان جرى ترميمه خلال الفترة من القرن الثاني عشر والقرن التاسع عشر، وقد اتخذت عملية الترميم

هذه نبراساً لها، ماعدا السلاسل، عقود الواجهات التي ترجع إلى القرن العاشر بالمسجد. وهنا علينا أن نضع في الحسبان أن رفرف الجزء الأيمن للواجهة الشمالية للحرم جرى ترميمه بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر على يد حجّارين مدجّنين أو مسيحيين وضعوا عناصر زخرفية خاصة بزمانهم، ومن بين العناصر التي نراها تلك السلاسل ذات العُقَد؛ وبالنسبة للوحة المجمعة رقم 20 فهي تضم عدداً من السلاسل المرسومة في الجزء الأسفل والتي نصنفها على النحو التالي: 1: زخارف جصّية في سامرّاء، 2: مسجد ناين (فارس) (فلوري)، 3: من تاج عمود بمدينة الزهراء؛ 4: من تاج عمود في طليطلة (ق 11)، 5: الجعفرية، 6: من سقف مدهون في المسجد الجامع بالقيروان، (ق11) (طبقاً ل. ج. مارسيه)؛ 7: زخرفة جصّية طليطلية، (ق11)؛ 8: المسجد الجامع في تلمسان؛ 9، 10: زخارف جصّية في كاستيخو دي مرسيّة، (ق 12؛ 11): ألمرية، مسجد مرتولة، (ق 11 و 12، 14): مسجد تنمال، 15: طبقة من الحجارة عليها المعينات في برج الذهب بإشبيلية؛ 16: منارة مسجد حسان بالرباط؛ 17: منارة سان سباستيان في رنده، 18: قصر أستوديا المدجّن (بالنسيا)؛ 19: نمط موحّدي - مدجّن، 20: زخرفة جصّية موحّدية بقرطبة؛ 21: زخرفة جصّية بالغرفة الملكية سانتو ودومنجو، ومنزل العملاق بغرناطة؛ A: باب سان استبان بقرطبة، B: عُقَد Contario كلاسيكي ومشتقاته: 1: مسجد قرطبة ومسجد الأبواب الثلاثة بالقيروان، 2: قصر بينو إيرموسو في شاطبة، لاس أويلجاس في بورغش، 3: مسجد سان خوان في ألمرية، الكاستيخو بمرسيّة وسقف مدهون في المسجد الكبير بالقيروان، C: 1، 362 مشبّكات بيزنطية ومسجد ناين، (ق10)؛ 5، 6: من مدينة الزهراء.

ومن الأمور التي تستحق الانتباه هناك تشبيكتان من الرخام في واجهة سان استبان (لوحة مجمعة 9)، تكادا تكونان متماثلتين، ولا شك أنهما أعيد استخدامهما، حيث كانا في مبنى إسلامي سابق، اللهم إلا إذا كانت هذه الإفادة قد تمت في الواجهات التي زالت من الوجود في المصلّى ذي الأروقة التسعة، (ق8)، ذلك أنه طبقاً لما نوّه به جومث مورينو، علينا أن نقبل أنه مع هدم المنصور للحائط الشرقي للمبنى أثناء التوسعة التي جاء بها عبد الرحمن الثاني كان من الممكن إعادة استخدام بعض التشبيكات في هذه الواجهة أثناء الإضافة التي تمت في عصر ذلك العاهل؛ وبالنسبة لنوافذ باب سان استبان، ربما كانت متوجة بحليات مقعرة (محارة) مثل الكتلة الحجرية التي عثر عليها تحت أرض المصلّى الذي يرجع إلى القرن الثامن، حيث يقول بعض الباحثين إنها تنسب إلى محراب عبد الرحمن الأول. وفي الرسم الذي أعددته، 6، من اللوحة المجمعة 8، أقدم عملية بناء مفترضة لواحدة من النوافذ في سان استبان، وسوف أتحدث على الفور عن عنصر زخرفي آخر في هذه الواجهة، تم العثور عليه في الجزء العلوي إلى اليمين (لوحة مجمعة 9: 4)، وهو عبارة عن وحدة مكونة من عقود صغيرة مفصّصة، يرى فرناندث بويرتاس أنها يمكن أن تكون أول إطلالة عربية مشرقية تسبق العقود المعمارية المفصّصة في التوسعة التي جرت في عهد الحكم الثاني، والتي يفترض أنها مأخوذة بشكل مباشر من الفن العباسي؛ وفي رأيي نجد أن العقود المفصّصة في سان استبان، والتي رصدها لأول مرة فيلكس إيرناندث، تكررت كما سنرى، في أثر آخر، على شكل شريط علوي في القبة المركزية الكائنة أمام محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 2، رقم 1: 1 العقد المفصّص في سان استبان)، الأمر الذي يحدو بنا للتفكير في أن مثل هذه العناصر الزخرفية توجد إلى جوار أخرى في مبان تشمل وسط حوض البحر المتوسط، بغض النظر عن العقود المفصّصة التي نراها في قباب الخليفة المذكور، ودائماً ما نراها ذات توجهات غير معروفة؛ وقد نشر تورس بالباس دراسة عن كابولي، أو إحدى الحدائر، التي ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام

في المبنى التونسي «زبيبة»، المزخرف بعقود مكونة من خمسة فصوص (لوحة مجمعة 38 - 2: 1). أما بالنسبة للزخارف الأخرى في باب سان استبان، والتي تكاد تتلاشى بفعل الزمن، فإن هـ. تراس يقارنها بزخارف حصن أموي سوري، هو حصن قصر البياض، ويؤكد أصولها المشرقية المتوسطية (شرق المتوسط) حيث نجد خليطاً معقداً ومثيراً للحيرة من الزخارف كواحدة من السمات البارزة في الفن الإسلامي في سورية في ظل تلك الأسرة الأموية، ويضيف الباحث المذكور إلى أنه لا يوجد ما يدل على العناصر الزخرفية القوطية حتى نستطيع أن نعرف درجة إسهام ما هو قوطي مع ما هو أموي في قرطبة. أما تورس بالباس فيرى الأمر على أنه إشارة إلى العصر الروماني المتأخر أو العصر الهلنستي الذي كان له أثره الواضح في حوض البحر المتوسط؛ وفي نظري أنه لا يمكن مباعدة الفن الثري الذي نجده في المسجد الجامع بالقيروان، (ق9)، والخاص بالزيارات وما لحقها، وهو سابق بعض الشيء على مملكة محمد الأول في قرطبة (886-852م). وإذا ما أردنا التحديد قلنا إن الأشكال 6، 7، 8 التي انتشلها فيلكس إيرنانديث، في اللوحة 9 لا يمكن أن ندرسها بمعزل عن الأخرى.

نعود، مرة أخرى، في نهاية المطاف إلى ماردة وقصبتها، فهي كما نعرف، من الناحية التاريخية والمعمارية، مرتبطة بالمسجد ذي الأروقة الأحد عشر الذي ننسبه إلى عبد الرحمن الثاني وإلى محمد الأول، هذه الإشارة وهذه العودة لهذه المدينة لها ما يبررها، فكما أسلفت القول فإن كلا الأميرين كانا شديدي الارتباط بها لأسباب حربية، كما أنها بدهية أوجه الشبه تلك ذات الطابع المعماري التي أشرنا إليها وهي تراكب العقود والآجرّ في العقود في تبادل مع الكتل الحجرية في أحواض جسر المياه الروماني، والأبراج أو التدرجات القائمة فيما بينها في الواجهات المتقابلة، وتبادل في المداميك (آدية وشناوي) وسيطرة ذلك في منطقة الأساسات، والاستخدام العام والمكثف للكتل الحجرية التي تم انتزاعها من مبان سابقة وكذا الكتل الحجرية الموضوعة على قاعدة من الآجرّ ومقاسات الأبراج الصغيرة وارتفاع الأساسات؛ ويشير البكري إلى أن هاشم بن عبد العزيز، أحد قادة محمد الأول، المقيم في ماردة، أشار إلى أنه انتزع من المدينة أجمل ما فيها من الرخام ونقله إلى قرطبة حيث أعيد استخدامه في القصور والحمامات؛ وليس من باب المجازفة التفكير بأن هذه الغنيمة كانت تضم أبدان أعمدة وتيجانها وقواعدها، وربما حليات معمارية مقعرة موجهة كلها للمسجد الجامع بقرطبة، وكانت عملية النقل لهذه المواد وإعادة استخدامها من الأمور الشائعة خلال القرن الثامن، وتحدثنا الحوليات عن أن هشام الأول بنى مسجدَين أمام القصر باستخدام مواد جلبها من ناربونة كغنيمة حرب عام 793م. وأثناء عمليات البناء التي جرت خلال عصر عبد الرحمن الثاني كانت علاقته ببيزنطة لها الأولوية، الأمر الذي يعني وجود تيارات فنية تجديدية بالنسبة للفن الأموي في الأندلس، وهذه عبارة عن تبادل بين العقود المفصّصة المشيدة من الآجرّ والمشيدة من الحجارة للبوابات الخارجية وعقود الداخل، والألوان الثنائية للعقود الرومانية والبيزنطية (لوحة مجمعة 21، من 1 إلى 6؛ 7 من المسجد القرطبي، 9: من مدينة الزهراء، و10 لنوافذ ذات لونين في القبة الكائنة عند بداية المسجد الجامع بتونس (ق10) إضافة إلى أفاريز ذات أسنان حادة توجد فوق مناكب العقود العليا في التراكب الذي نراه للعقود في قرطبة، عندما ننظر إلى واجهة سان استبان نجد أن فنها الزخرفي الذي يرجع إلى العصر الروماني المتأخر والعصر الهلنستي وكذلك الزخارف النباتية، السعفات والأكانتوس، والزخارف الخاصة بالتيجان ذات التصميم الجديد، تعلن جميعها ميلاد ملامح العمارة الأموية خلال القرن العاشر. وسيراً على ما يقوله ليفي بروفنسال نجد أن عبد الرحمن الثاني كانت له علاقات بالإمبراطور تيوفيل Teofilo (825م). وسواء كان هذا الأمير أو ابنه

محمد الأول فقد دخلا التاريخ بما شيّداه داخل قرطبة وخارجها، وكانا من العواهل الذين يقومون بإعادة البناء وليس التأسيس لمساجد جديدة، فقد تركزت أنشطتهما الرئيسية على مساجد كانت موجودة سلفاً؛ فقد أعاد محمد الأول بناء المسجد الجامع بسرقسطة أو توسعته (856م) ومعه موضوع نقل المحراب إلى حائط القبلة الجديد، ويبدو أنه شيد مسجد ملقة، ورمم – طبقاً لابن حيان – مساجد مدينة شذونة واستجة، وكانت له أنشطته في مدينة إلبيرة، ومن خلال ابن حيان – حيث يورد نصاً لابن الخطيب – نعرف عن لوحة تأسيسية ترجع لعام 865م خاصة بمسجد هذه المدينة الأخيرة، رغم أن تورس بالباس يتحدث عن توسعة أو إعادة بناء المسجد قبل عام 712 – 719م؛ والشيء نفسه نجده في طليطلة في مسجدها الجامع الذي جرت توسعته على يد الأمير، طبقاً لابن حيان، هنا نلاحظ عملية تكامل نموذجية بين إسهامات الأب والابن، الأمر الذي يذكرنا بالحكم الثاني ووالده عبد الرحمن الثالث، سواء في مسجد قرطبة أو في مدينة الزهراء.

8 - أداء المصلّين للشعائر أثناء عمليات توسعة المسجد الجامع:

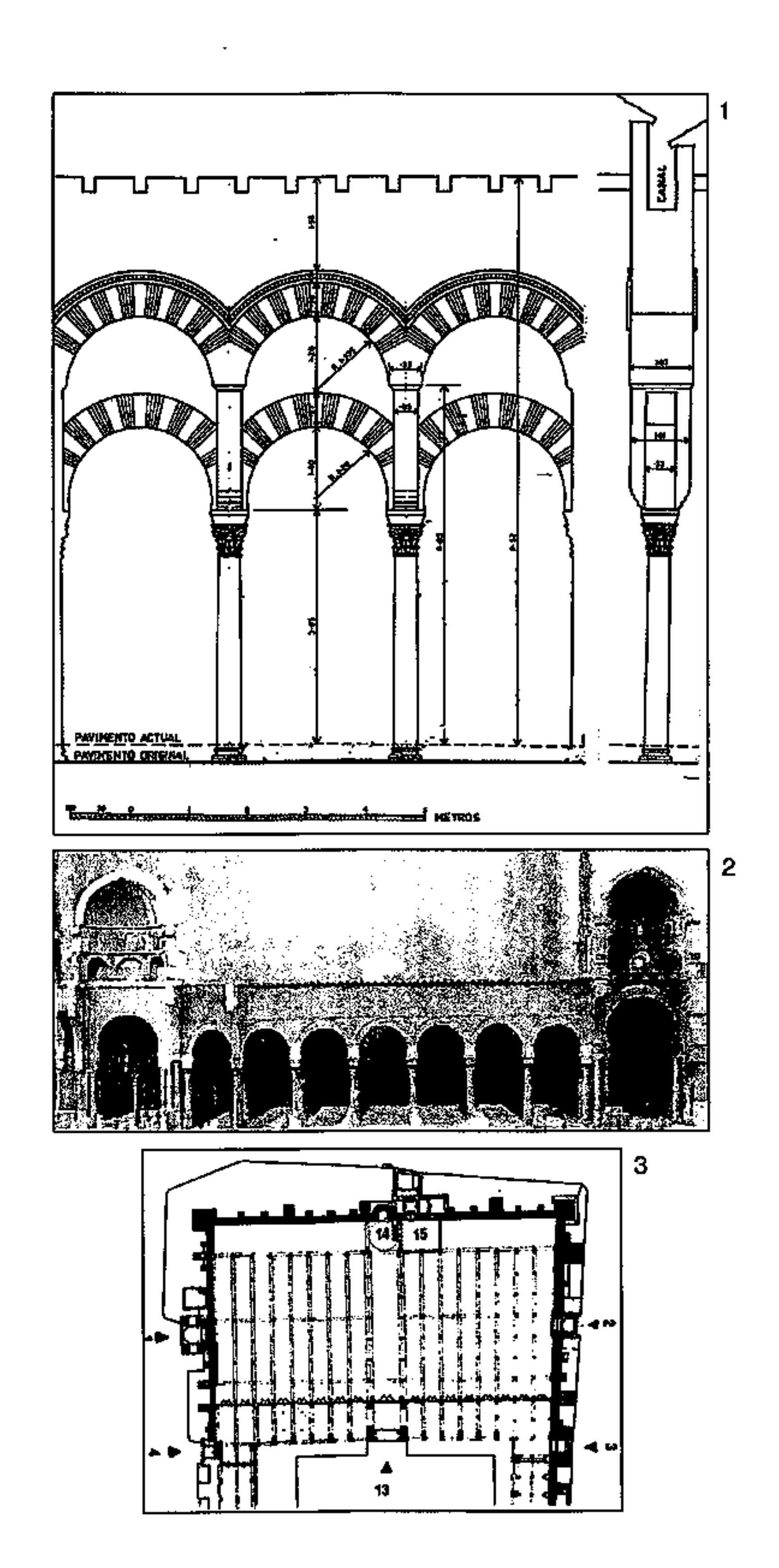
تطرقت جانبياً لهذا الموضوع في الفصل الأول، فهل كان يترك للمصلين، يوم الجمعة، مساحة مناسبة لأداء الصلاة دون أن تؤثر أعمال البناء في الأمر؟ ربما كان التواصل يتم في بداية الأمر عبر اتفاق بين القضاة أو الأئمة وبين المشرفين على الأعمال القائمة، إضافة إلى عدم لوم بعض المصلّين الذين يتجهون أيام الجمعة للصلاة في مساجد أخرى صغيرة، وعلى هذا فمن خلال المقتبس نعرف أن أحد المساجد التي تم اختيارها لأداء شعائر الجمعة كان مسجد «أبي عثمان» الذي يوجد في الربض الغربي، خلف القصر، فهل كان داخل المدينة؟ ومردّ هذا المسلك هو أن استخدام المسجد الجامع أثناء التوسعة كان ممنوعاً، ويشير ابن حيان إلى أن خطبة الجمعة يمكن أن تلقى في عقدة مساجد في آن معاً، غير أنه من المستحيل أن نحدد في الخريطة أماكن تلك المساجد البديلة، لكنها مساجد صغيرة لأنها مساجد أرباض وأحياء. والسؤال هو: كيف كان من الممكن استيعاب كل هذا العدد الهائل من المصلّين، خلال القرن الثامن والتاسع، على سبيل المثال، والذي يصل إلى 13 ألف مصلٍ كان المسجد الجامع يستوعبهم بما في ذلك الصحن؟ وتزداد هذه المشكلة حدة على زمن التوسّعات التي جرت خلال عصر الحكم الثاني والمنصور بن أبي عامر، من جانبي أرى أن الكثير من المصلّين بقي للصلاة في المسجد الجامع حتى أثناء الأعمال نظراً للطبيعة المقدسة للمسجد منذ تأسيسه مقارنة له بالمساجد الأخرى الصغيرة، وهناك احتمال كبير في أن ذلك كان أحد الأسباب التي جعلت المصلّين يؤدون صلاة الجمعة أثناء التوسعة التي تمت خلال القرن التاسع والتي بدأت بإضافة الرواقين الطرفيين إلى المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن، ثم كانت التوسعة في العمق، أي أنه بعد انتهاء التوسعة الأولى انتقل المصلّون إليها، وجاء محمد الأول ليواصل التوسعة في العمق، وهذا الحل ليس مستبعداً من الناحية النظرية، فهل كان ذلك الأمر وهذا المسلك هو الذي يكمن وراء المدة الطويلة التي استغرقتها عملية التوسعة، خمسة عشر عاماً، طبقاً للحوليات العربية؟

9 - العقد الحدوي:

يمكننا القول بشأن هذا العقد الشائع في المسجد القرطبي وفي المساجد الطليطلية أنه أسبق من عقد المسجد الجامع بالقيروان، حيث نجد انحناء العقد شديداً ومفتوحاً، أي بنسبة 3/1 أو 4/1 (لوحة مجمعة C 22، طبقاً لإعادة تصور قدمه ليزن) بالمقارنة بعقود المسجد الأموي سان خوان في دمشق، بينما نجد أن

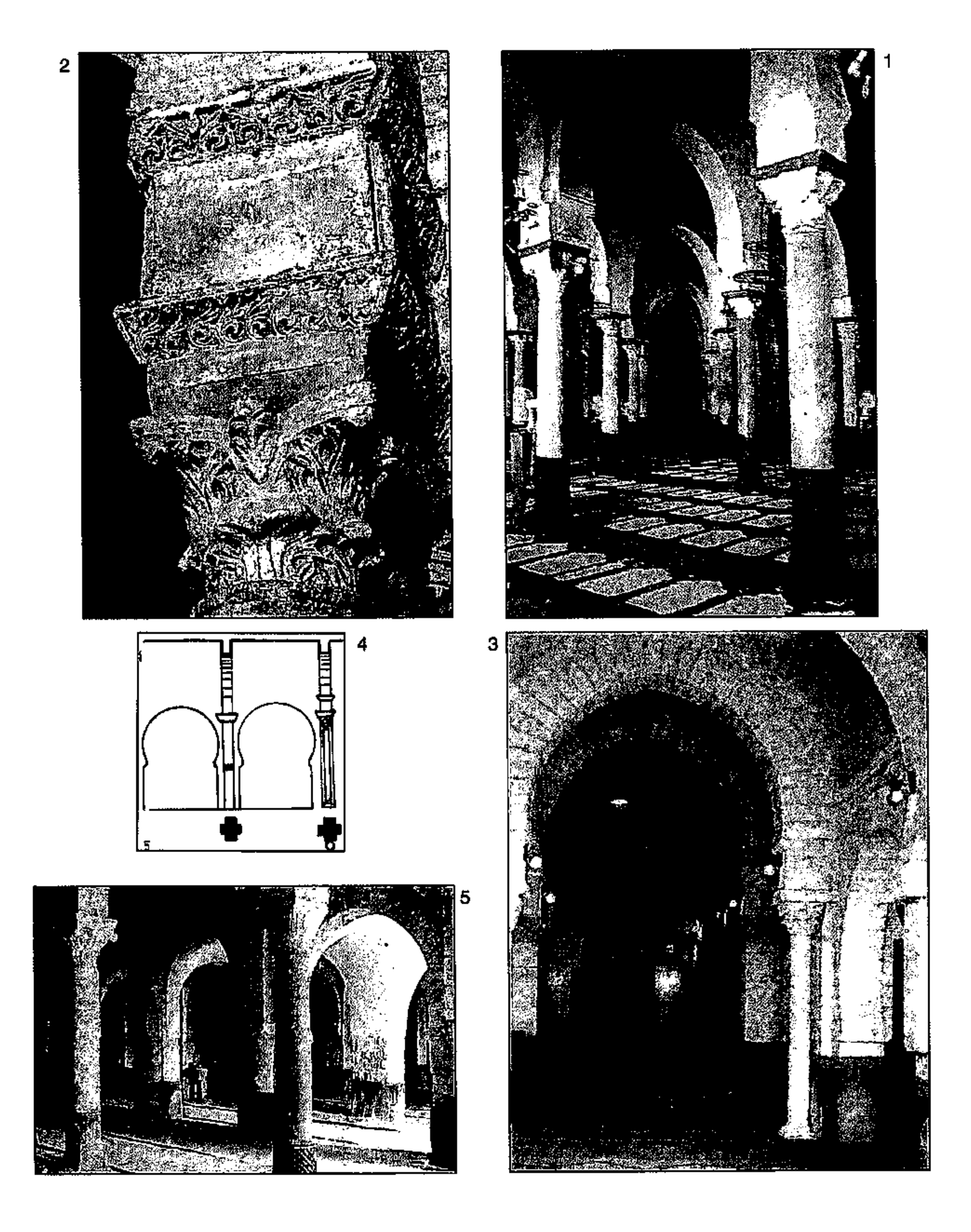
العقد الحدوي في قرطبة، القرن التاسع يبلغ 2/1، ولهذا فإن الانحناء أكثر، مع وجود شرشرة ضرورية في الأضلاع، وكان هذا كله في الأبواب الخارجية للمسجد (لوحة مجمعة 22 A، 1: عقد ديانس في الصحن؛ 2، 5: داخلي في باب سان استبان طبقاً لكامبوس كاثورلا؛ 6: العقد نفسه، بعد التصحيح، طبقاً لـ جولفن؛ 4: القطاع الخارجي لباب سان استبان طبقاً لكامبوس كاثورلا؛ B: عقد باب السقيفة في الحائط الفاصل بين المصلّى والصحن، رسم جومث مورينو). لكن سبق أن رأينا أن حجم العقود السفلى الحاملة لبنية العقود المتراكبة في الداخل، مقاسها 3/1 (لوحة مجمعة 23: 1)، مثلها في ذلك مثل عقد المدخل إلى قصبة ماردة، ومتوافقة – كما كُتِب – مع العقود الخاصة بالعمارة القوطية التي يبلغ انحناؤها 3/1 أو 4/1، ومنذ أن وضع ذلك جومث مورينو بدأ الأمر وكأنه غير قابل للنقاش ومن المسلّمات أي أن العقد الحدوي القرطبي مصدره العمارة القوطية، لكن متى ظهر هذا العقد الحاد في انحنائه في حياة المسجد القرطبي؟ هذا إذا ما قبلنا بأن العقود المتراكبة هي للمسجد ذي الأحد عشر رواقاً، خلال القرن التاسع، مع عبد الرحمن الثاني، وإلا فمع عبد الرحمن الأول؛ وهذه معضلة حاولت التوصل إلى حل لها لتكون في القرن التاسع. وقد سبق أن تحدثت عن العقد الحدوي بشئ من الأسهاب في الفصل الأول من هذا الكتاب ومن جانبه قام فيلكس إيرناندث بوضع المقاييس التالية للعقود خلال القرن التاسع: باب ديانس Deanes 3/2، باب سان استبان (؟)، باب عبد الله 6/5، نوافذ منارة سان خوان 8/7، ثم أضاف المقاسات التالية لعقود ترجع إلى القرن العاشر في المسجد: منارة عبد الرحمن الثالث 6/5، وعقد المحراب 6/5، المدخل إلى الساباط الذي شيد في عصر الحكم، ويقول لنا الباحث المذكور إن مقاسات العقود لا يمكن اعتبارها مؤشراً زمنياً له قيمة مطلقة؛ وسوف أقوم على الفور بتناول الأبواب الخارجية لمسجد قرطبة سيراً في هذا على نمط باب سان استبان، الواجهة الخارجية، وباب ديانس المطل على الصحن، الواجهة الداخلية، وهما واجهتان لم تُمَسّا (لوحة مجمعة 22: 4، 1، 2)، ولهما عقد حدوي يحيط بالعتب، أي أنه عقد متراكب فوق العتب، وحول أصول ذلك أشار جومث مورينو قائلاً إن العقد له عتب مُسَنَّج، وفوقه عقد عاتق لا يكاد يصل إلى نصف اسطوانة، إذ أصبح الثلثين في الاستدارة؛ غير أنه من خلال خط بسيط يلاحظ أن الانحناء مطوّل من خلال العتب وبذلك يبدو كأنه عقد حدوي، ثم يحيط به إطار للتربيع مثلما هو الحال في باب سان استبان من الداخل، ويقوم العقد نفسه على براذع صلدة، وهو عقد مشرشر، كما أن سنجاته نصف القطرية تبادلية من حيث المادة الخام (حجارة وآجر) في مجموعات تصل إلى أربع، ويلاحظ أن طبلة هذا العقد غائرة بعض الشيء؛ وهذا الصنف من العقود هو من العقود الكلاسيكية نراه في روما مرات عديدة وفي أماكن أخرى، وظل في المشرق الإسلامي وفي القطاع الإفريقي القديم (رباط سوسة ومنارة مسجد القيروان)؛ ومن الكلاسيكيات أيضاً وجود السنجات في العتب، ويُرجع جومث مورينو تاريخ هذين البابين الخاصين بمسجد قرطبة إلى القرن التاسع، وهناك مثال جديد لعقد حدوي يتمخض عن عتب عثر عليه في كنيسة مسجلة أنها مستعربة، إضافة الى آخر ينظر إليه على أنه قوطي في سانتا ماريا دل ترامبال في الكويسكار، إقليم قصرش، وقد درسه مؤخراً كابابيرو ثوريدا (لوحة مجمعة 25: 1).

أقدم على التوالي نماذج أخرى من عقود فوق عتب تم انتشالها من عمائر أخرى؛ (لوحة مجمعة 23: 5) حيث نجد باباً عربياً في حصن باسكوس، (ق10) (طليطلة)؛ 6: باب صغير في الحائط الشمالي لصحن المسجد الجامع بقرطبة، 6 – 1: باب عربي في بيساجرا القديمة بطليطلة؛ 7: أطلال رومانية في Maktar (تونس)، 8، A: من روما ومعه ترجمته العربية في B؛ 9: روماني من طرّكونة؛ 10: روماني من لبسس ماجنا

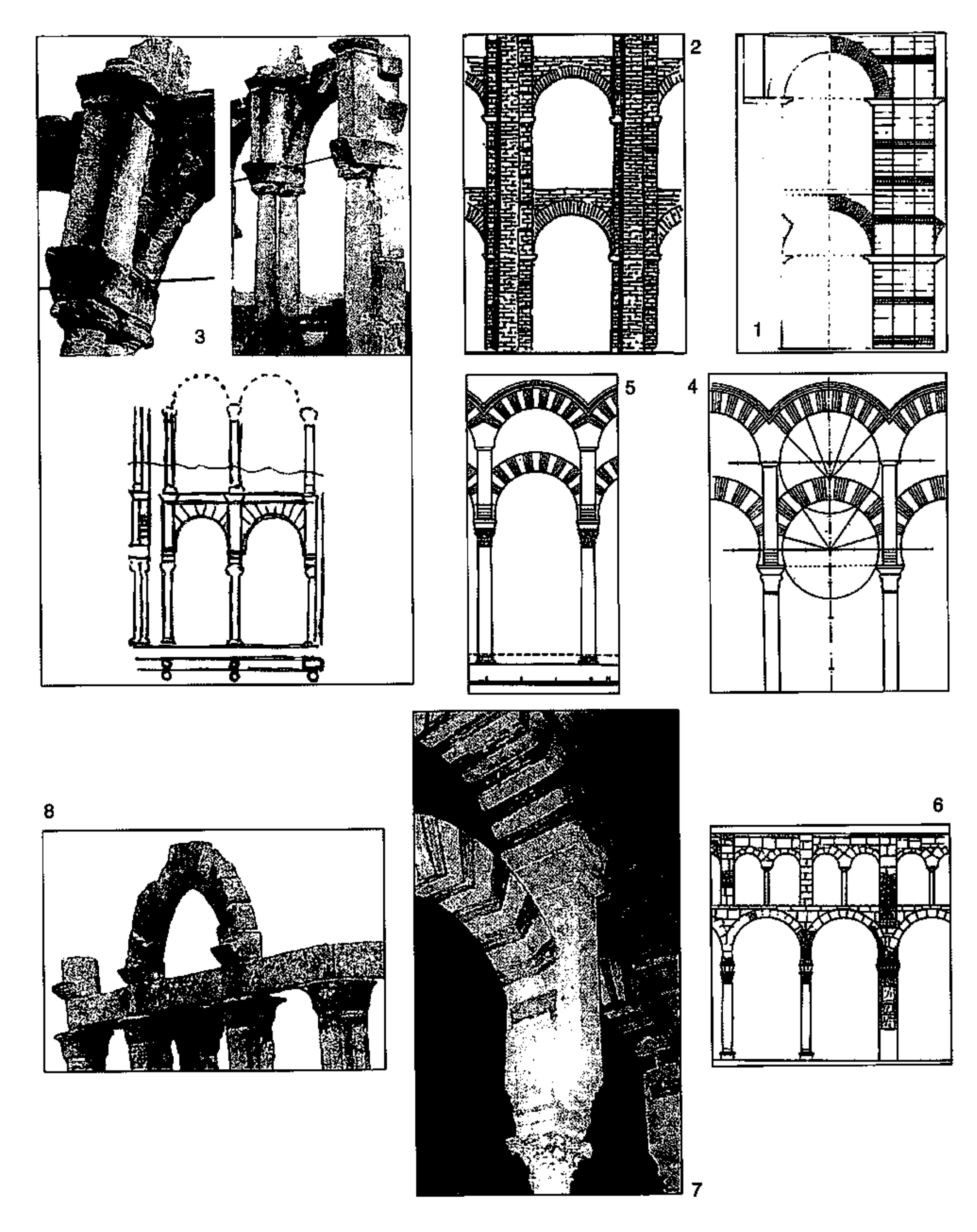


لوحة مجمعة 15:

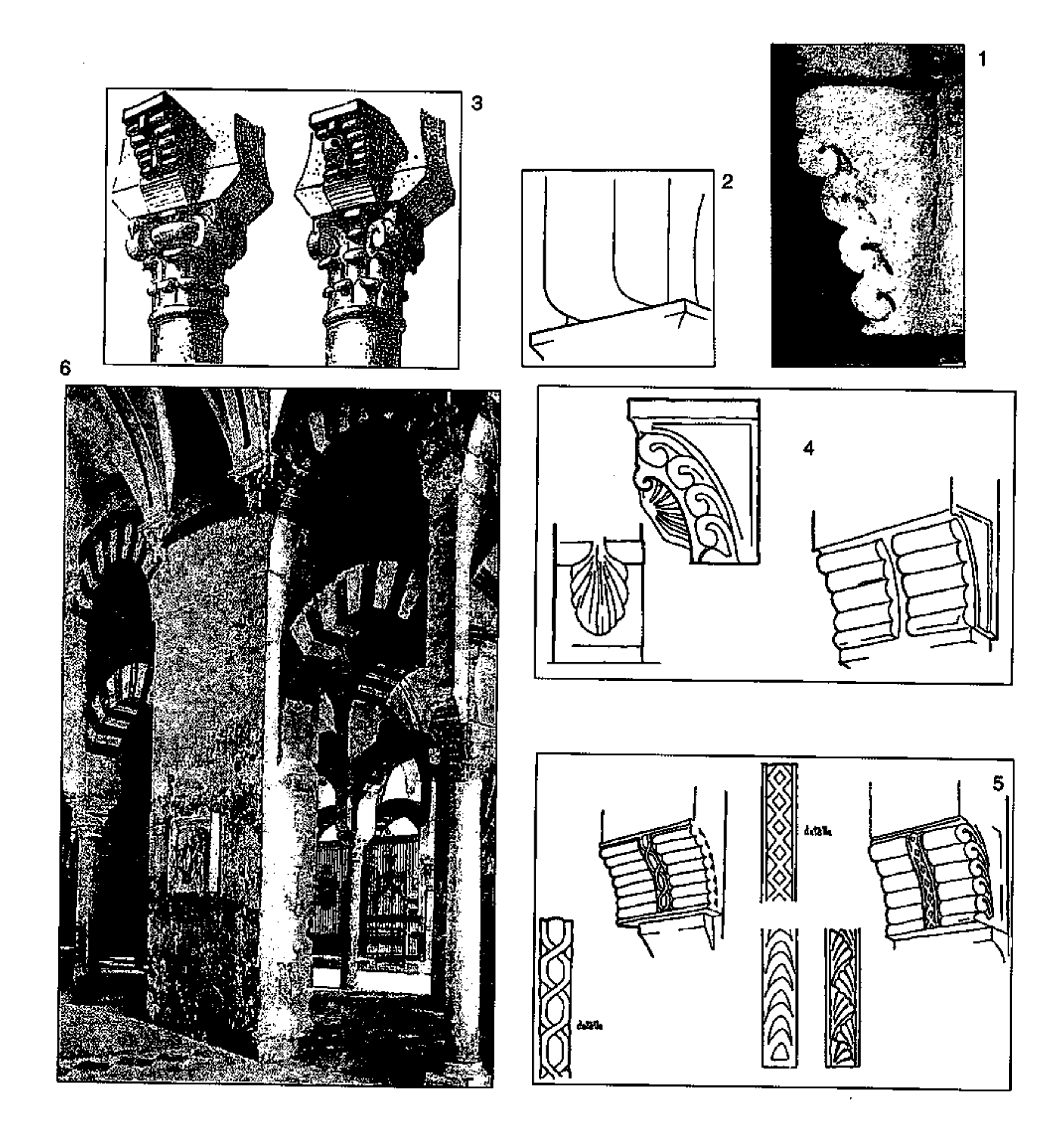
عقود داخل حرم المسجد الجامع بقرطبة(1) وفي المسجد الجامع بالقيروان (2، 3).



لوحة مجمعة 16:
عقود . مساجد في أفريقية

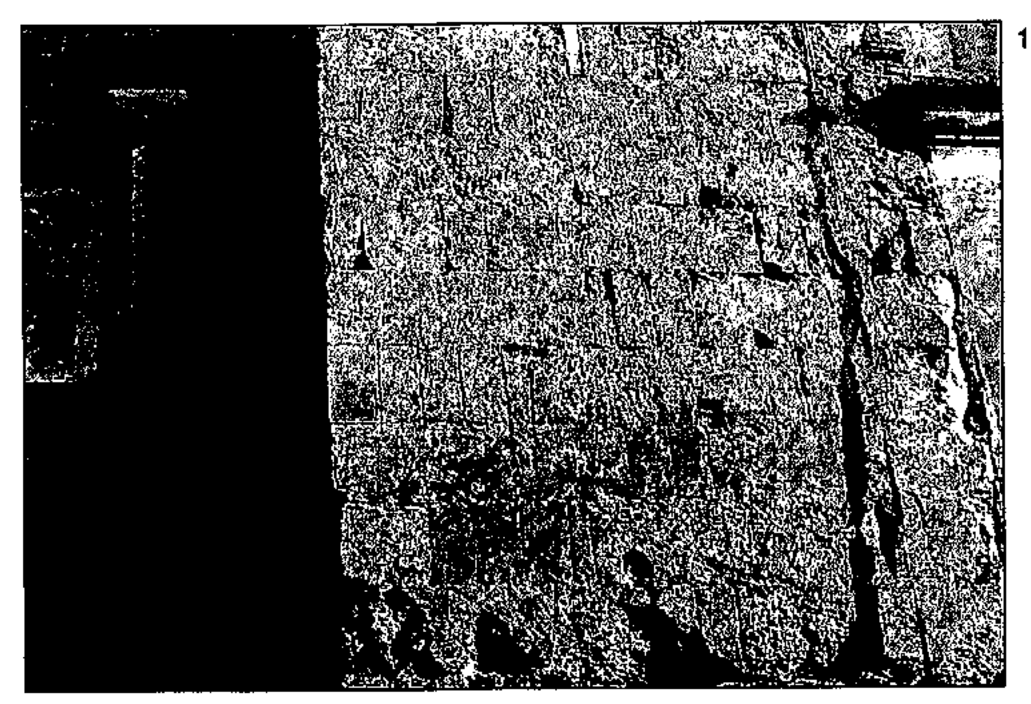


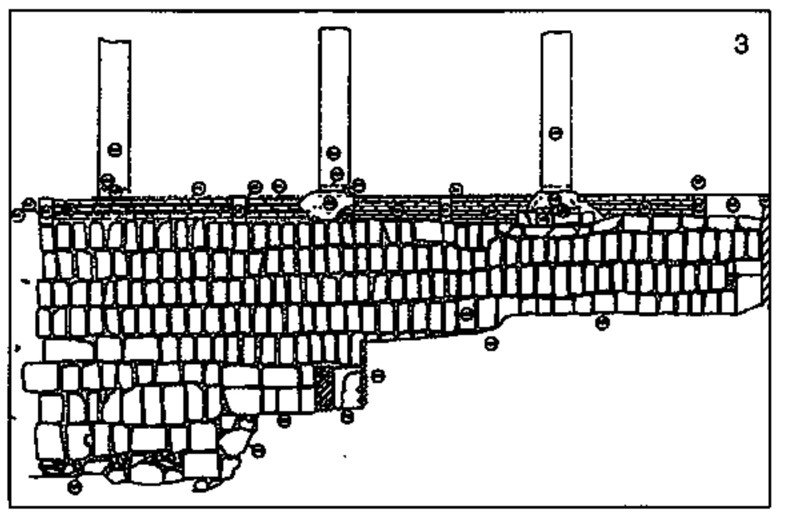
لوحة مجمعة 17:
نظرية تراكب العقود.

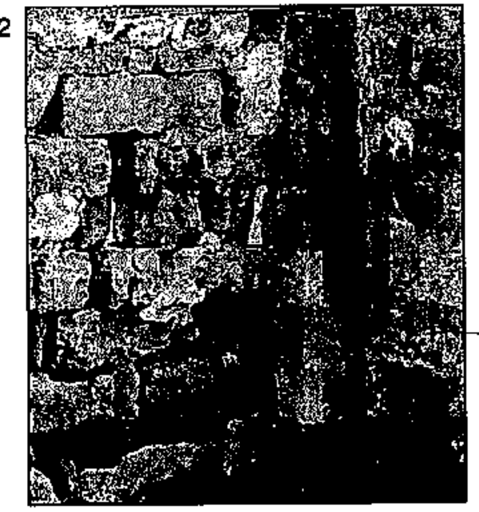


لوحة مجمعة 18:

كوابيل Modillones في المسجد الجامع بقرطبة.



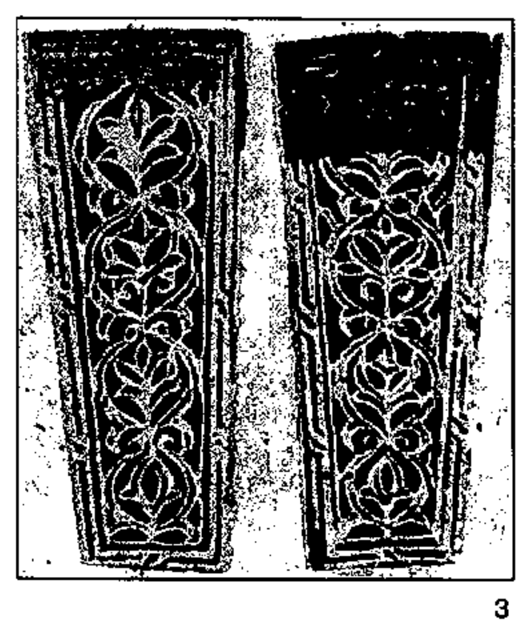




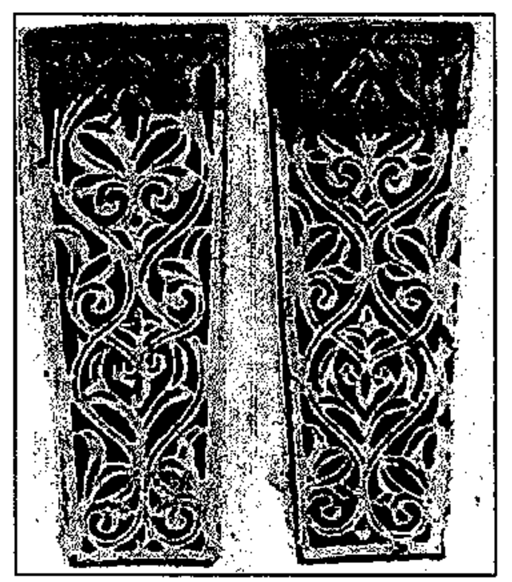


لوحة مجمعة 19:

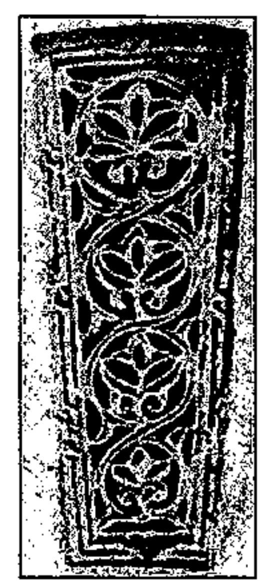
رصّ الكتل الحجرية بطريقة آدية وشناويSoga y tizon في المسجد الجامع بقرطبة في عصر المنصور.



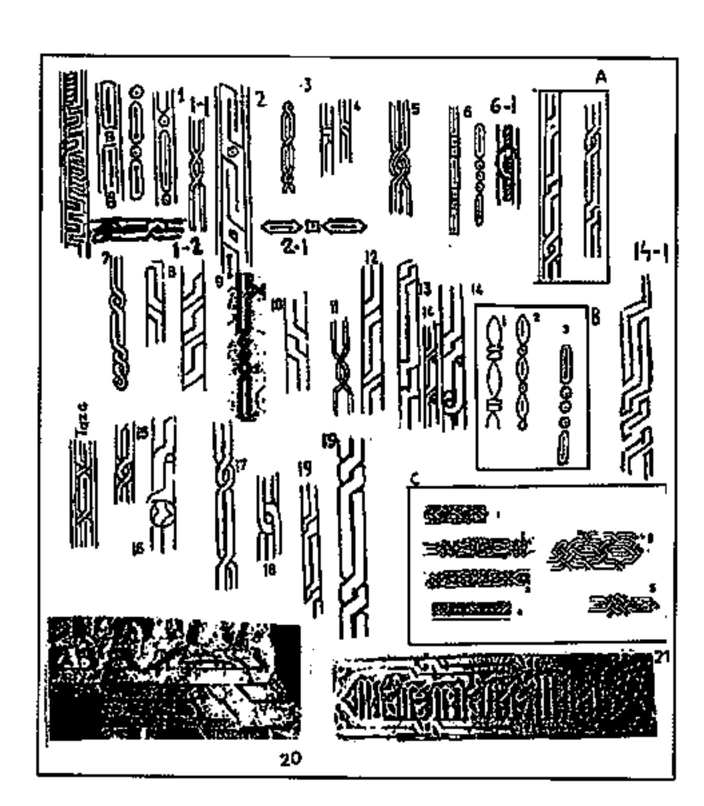
3



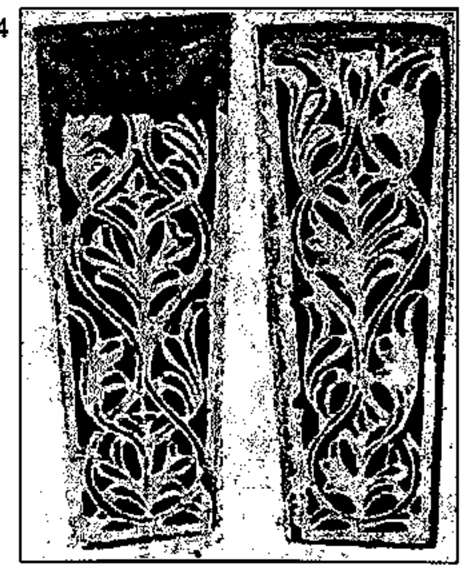
2



1



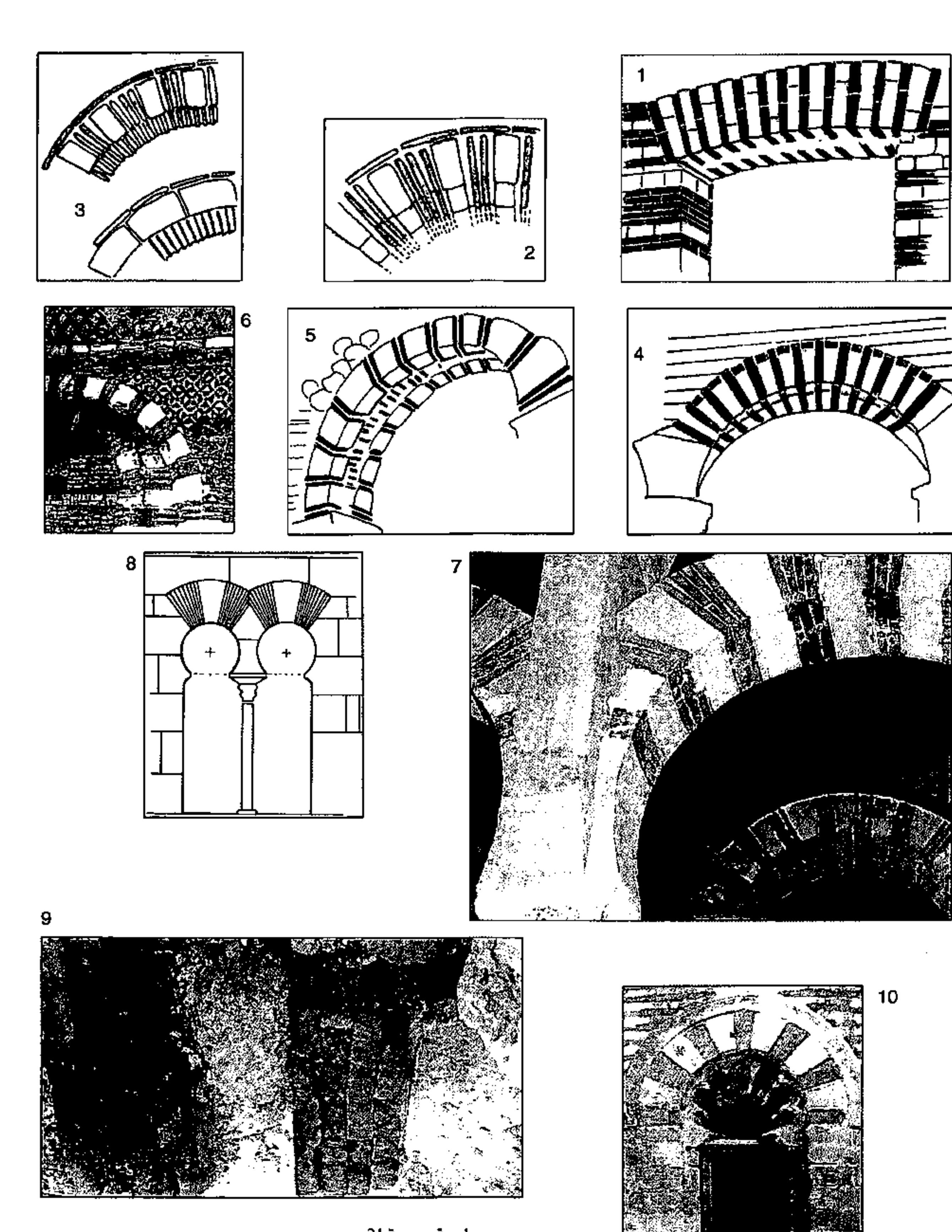




4

لوحة مجمعة 20:

سنجات باب سان استبان.



لوحة مجمعة 21:
أصول السنجات الحجرية وتطورها وكذا المشيدة من الآجر في العمارة في المغرب الإسلامي.

(الجزائر)؛ ويلاحظ أن العتب ذا السنج في 9، 10 جرى تقليده في باب خلاف في المسجد القرطبي (1 – 10)؛ 11: ما يطلق عليه temenos روماني في مدينة عمان الرومانية الشرقية، حيث نجد العقد الحدوي به (أ. ألماجرو)، 12، 13: نموذجان للقصور الأموية المشرقية: قصر الحير (طبقاً لكروزويل)؛ 14، 15: من منارة المسجد الجامع بالقيروان مع وجود عقد حدوي (قارن ذلك بالباب الروماني التونسي 7، والباب رقم 18 من المصدر نفسه وهو Maktar تونس)، 17: رخام زخرفي قوطي من ماردة، 18: من أطلال رومانية تونسية؛ 19: سان مينارد، سويسنس Soissons، (ق9)؛ 20: من الكنيسة المستعربة لوروسا؛ 21: باب الفتوح بالقاهرة (كروزويل)، 22: عقد داخلي في باب المسجد الكبير بالمهدية (ق 11–10)، ويلاحظ في هذه الأمثلة غير القرطبية كافة أن انحناء العقد هو نصف درجة أو يزيد كثيراً، ويقوم بالكامل على عتب مفرد، وهناك شيء فريد في الشكل رقم 10، الخاص بلبسس ماجنا، حيث الانحناء يكاد يصل ليعانق العتب، وبذلك يسبق ما هو موجود في قرطبة، كما أن هذا النموذج به سنجات بها بروز، يتكرر في الشكل رقم 9 الذي ينسب لطرّكونة، وهو نوع من العتب قائم في أحد أبواب المسجد الجامع بقرطبة في عصر الحكم الثاني.

كان العقد الحدوي العربي، منذ بداياته في المسجد الجامع، يضم سنجات تستند على كتل حجرية أفقية ابتداء من مكان الحدائر، وكذا شرشرة أو كتل حجرية في وضع مشرشر، إضافة إلى إسفين في منطقة الانتقال، بينما نجد أن السنجة في المنحنى كاملة في النماذج القديمة الأموية في سورية أو الأغالبية في إفريقية؛ وقد شهد جومث مورينو الشرشرة في عقود جسر المياه الروماني في ماردة (لوحة مجمعة 23–1 A) ويقول إنها تشبه تلك التي نجدها في العقود الحاملة بالمسجد الجامع بقرطبة، وفي نظري، نجد أن هذا تكرر في صهريج من الآجرّ في أطلال إيطاليكا (B)، وهناك أمثلة أخرى قديمة في هذا المضمار: عقد قرطاج (D) وآخر في أطلال دجّة Dugga، في تونس (D–1) أو عقود منفرجة rebajados في جسر القنيطر (قصرش) (F) والعقود نفسها في مسرح لوجيم Le Jem (تونس) (C)، وفي طليطلة ربما نجد ثلاثة عقود في «كهف هرقل» في ذلك الجزء من كنيسة قوطية هي سان خنيس (H)، وفي كنيسة ألكويسكار (قصرش) هناك عقد نافذة (E)؛ باب حصن غورماج (i)، وهكذا حتى نصل إلى الفن الأموي القرطبي حيث إن العقود دون شرشرة أو ذات السنجات الكاملة تكاد تكون استثنائية، وهذا حتى النصف الثاني من القرن العاشر على أقل تقدير، في ماردة حيث عقد المدخل الرئيسي للقصبة التي شيدت في عصر الإمارة (لوحة مجمعة 23–2: 1) ورقم 3: يرجع إلى البرج الشمالي المسمى «السيدة أورّاكا» (إنيجث أليش)، وفي اللوحة المجمعة نفسها نجد عقوداً عربية أخرى مشرشرة: في طليطلة نجد باب بيساجرا القديم 2؛ 4: من مسجد الباب المردوم، 8: جسر القنطرة؛ 1 – 4: جسر وادي الحجارة؛ باب حصن ثوريتا دي لوس Canes (وادي الحجارة)؛ 9: باب أجريدا، 10: باب قلعة أيوب (طبقاً ل. أ. ألماجرو). نلاحظ أيضاً في اللوحة نفسها مثالين لعقود عربية غير عادية، وهما رقم 5، 7: من مسجد سانتا كلارا بقرطبة والمدينة الحصن المسماة باسكوس (طليطلة)، ويلاحظ أن العقد في كلا المثالين جرى بناؤه باستخدام الكتل الحجرية الأفقية وتم الاستغناء عن السنجات، ولهذا فإنها عقود زخرفية إلا أن الانحناء، طبقاً للطريقة الأموية القرطبية، تكاد تعانق العتب المُسنَّج بالكامل.

نتحدث في نهاية المطاف عن العقد الأموي القرطبي، فمن الواضح أنه ينسب إلى القرن العاشر كما أن منكبه فيه بروز، ويدخل الانحناء في التربيعة أو الطنف؛ هذه الازدواجية التي عليها المنكب والتي تتمثل في شريط بارز وطنف تعتبر مشكلة معمارية لم يتم التوصل إلى حل لها، فلا توجد على حالها من الواجهة الداخلية لباب

ديانس في صحن المسجد الجامع بقرطبة، وفي الواجهة الداخلية لباب سان استبان يتم الاستغناء أيضاً عن الشريط البارز في المنكب، بينما نجد الطنف عندما يدخل قليلاً إلى الداخل تكوين الواجهة (لوحة مجمعة 22: 5، 6) وبالنسبة للواجهة الخارجية لباب سان استبان، التي تعرضت كما رأينا للكثير من الترميمات ابتداء من عصر محمد الأول، فإنه لا يوجد يقين مطلق على أن أشرطة العقد كانت بارزة عند المنكب والطنف طبقاً للرسم الذي نراه اليوم (لوحة مجمعة 24: 8، 3)، كما أن منبت المنكب والأشرطة الرأسية للطنف لهذا الباب يقودنا للشك في أن إجمالي ما يتعلق بالعقد يرجع إلى عصر الإمارة؛ ومن المعتاد، ابتداء من القرن العاشر أن انحناء الشنبران يتعانق مع الحدائر ومنبت الحد الأفريز، ويتم ذلك في الخط الكائن تحت هذه العناصر، وهي نمطية يصعب تحديد هويتها في باب سان استبان.

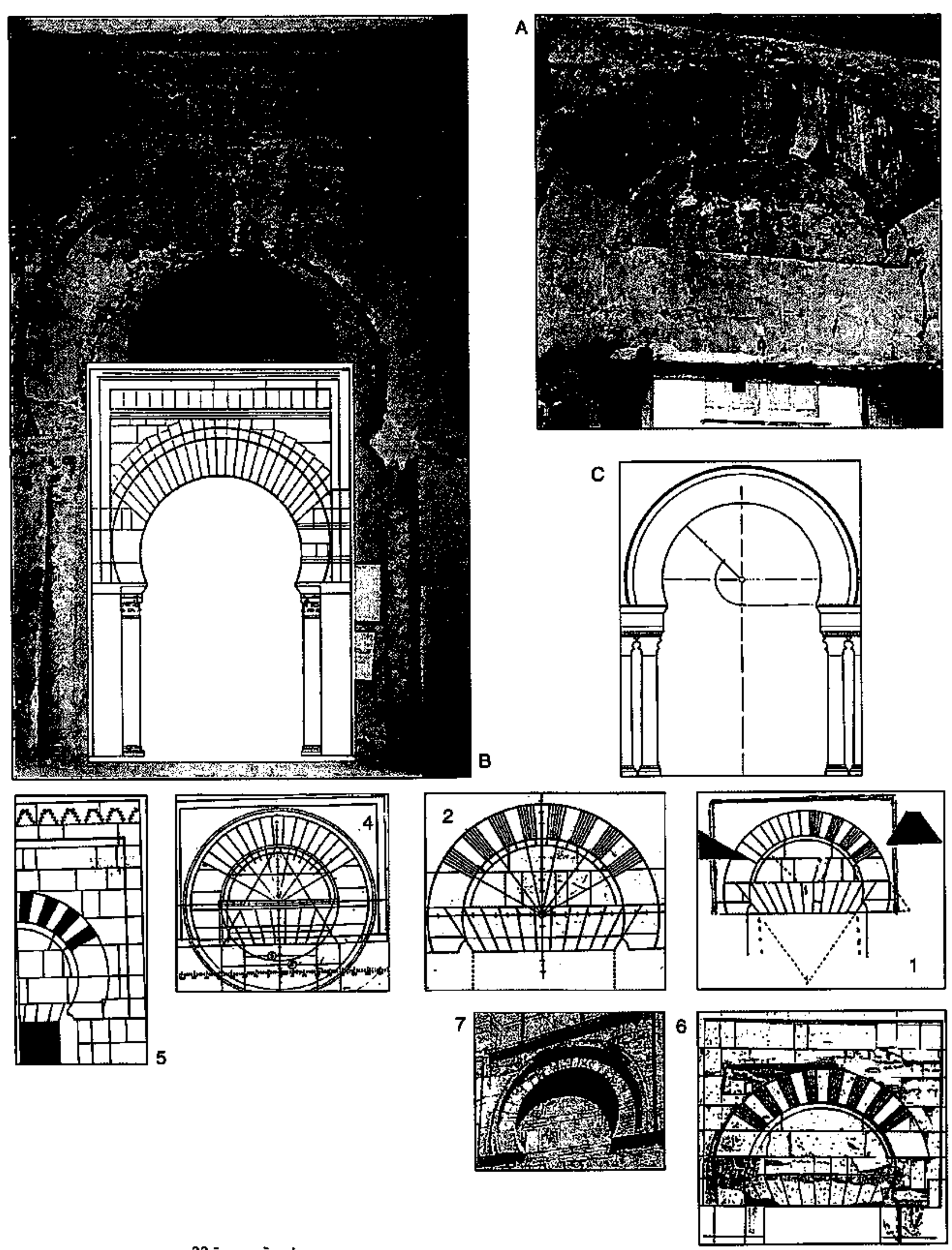
وبالنسبة لأصول الشريط البارز في منبت العقد، نجد بعض الأمثلة الرومانية والقوطية في اللوحة المجمعة 24: باب روماني في بيروسا (A-1) جسر أُرْني الروماني (C-1)؛ قوس النصر في مدينة سالم (صوريا) (D-1)؛ باب مسرح ماردة (2)؛ عقد داخلي في باب إشبيلية في قرمونة (3)؛ وبالنسبة لما هو قوطي، نجد عقد مدخل سان خوان دي بانيوس (بالنسيا) (4)؛ والعقود الثلاثة في اللوحة الزخرفية المحفوظة في صحن كاتدرائية لشبونة (5)؛ نجد في قرطبة عقود واجهات المسجد خلال القرن العاشر بما في ذلك واجهة المحراب، وترتبط بها العقود العربية التالية في إفريقية: 10، 11: أبواب صحن المسجد الجامع في سوسة؛ 12: واجهة مكتبة المسجد الجامع بالقيروان، وأرى أنها ترجع إلى النصف الثاني من القرن العاشر (أي رقم 10، 12)، أما الشكل الثالث (12) فيرجع إلى القرن الحادي عشر؛ أضف إلى ما سبق نذكر عقود واجهة مسجد المهدية الجامع (E-1). أما عقود كل من سوسة والقيروان وكذا عقد بوابة المدخل إلى منارة ابن طولون بالقاهرة فبها الطنف البارز الذي ينبت عند بداية الانحناء الخاص بمنكب العقد، أي فوق الحدائر، وليس تحتها، وهذا نموذج رأيناه في عقود الواجهة الجنوبية في صحن وعقد السقيفة (لوحة مجمعة 22-B)، وكذا في العقود الخاصة بالمئذنة الكبرى، طبقاً لرسم أعده فيلكس إيرناندث، وهي الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة على زمن عبد الرحمن الثالث؛ ومع هذا فإن التوليفة الرسمية المستخدمة في هذا المسجد على يد المعماريين في عصر الحكم الثاني، تكمن في أن المنكب يتعانق مع إجمالي الحدائر الخاصة بالعقد الداخلي في الوقت الذي ينبت فيه الطنف من المستوى المذكور نفسه، وهذا الحل هو الذي طبقه فيلكس إيرناندث في ترميم «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء، وفي هذه النقطة بالذات يبدأ الشك الذي ورد ذكره بالنسبة للعقد الخارجي لباب سان استبان: وهي أنه إذا ما كان هناك نوع من الوحدة والالتقاء بين منبت المنكب والطنف من خلال وحدة (قالب) أفقي يبدو وكأنه ابتكار حديث في ذلك الباب (لوحة مجمعة 24: 13)، وهذا الصنف من الربط الذي لم تتحدد ملامحه في قرطبة نجده، على العكس، في الكنائس المستعربة في الشمال، وهي كنيسة سان ميجل دي اسكالادا، وسانتياجو دي بنيالبا وكنيسة كالانوفا (لوحة مجمعة 24: 9) والعقود القوائم لنوافذ سان سلبادور دي بالديديوس، كما أنه من الملاحظ وجوده في طليطلة، على الأقل عقود مشيدة من الآجرّ في الأبراج الأكثر قدماً في المدينة والتي أرى أنها كانت منارات، (ق11)؛ نجدها كذلك في العقود القوائم في نوافذ منارة ابن طولون بالقاهرة (ق 10). وبالنسبة لأصول الطنف يشير تورس بالباس أنه ربما يرجع إلى العصر الروماني، وهو لعقد مصحوب بعتب وأعمدة جانبية أو أكتاف وحدائر مشكلاً الطّبلات المثلثة التي يطلق عليها في العمارة العربية «البنيقة Albanegas»؛ وفي أحد عقود بيروساPerusa (لوحة مجمعة A

24-1)، نرى تربيعة الطبلات أو الطنف؛ هناك حالة أخرى، هي المتعلقة بعقد مسرح ماردة (لوحة مجمعة 24: 2)،حيث يلاحظ بوضوح اتجاه لجعل العقد مستقلاً بوجود طبقة من الجصّ ملساء فوق انحناء المنكب؛ نجد أيضاً نموذجاً غريباً آخر روماني في قرطبة نفسها (6) وهو عقد ينظر إليه على أنه عقد روماني، يقع الآن خارج باب إشبيلية وله تربيعة هابطة بعض الشيء بحيث نجد خارج الإطار نهايات السنجات السفلى، وهو نموذج نراه في عقود حجرية ترجع إلى عصر الموحّدين في الأندلس، (ق12) (7)؛ ورغم أنه لم تصلنا حتى الآن نماذج لعقود حدوية قوطية، منفردة لها تربيعتها، فحقيقة الأمر هو أنه بالنسبة لعقود توائم حادة الانحناء، من ذلك الأسلوب، نجد أنه ينتج أمر آلي وهو التربيع أو الطنف، حيث يلاحظ أن الأشرطة الرأسية له ترتبط، أو تتقاطع مع منبت العقود من خلال الشريط الأفقي المثير للجدل، والتي نفتقدها في قرطبة الأموية؛ وعندما درسنا في الفصل الأول، من هذا الكتاب، النوافذ القوائم أبرزنا أمثلة لعقود قوائم حدوية قوطية في البرتغال، ومن حجارة، ظهرت في المسجد الجامع بقرطبة، وعقود نوافذ في كنيسة خنيس دي طليطلة، وهذه كلها أمثلة تقودنا إلى نوافذ سان سلبادور دي بلديديوس.

10 - العقود المتراكبة داخل حرم المسجد:

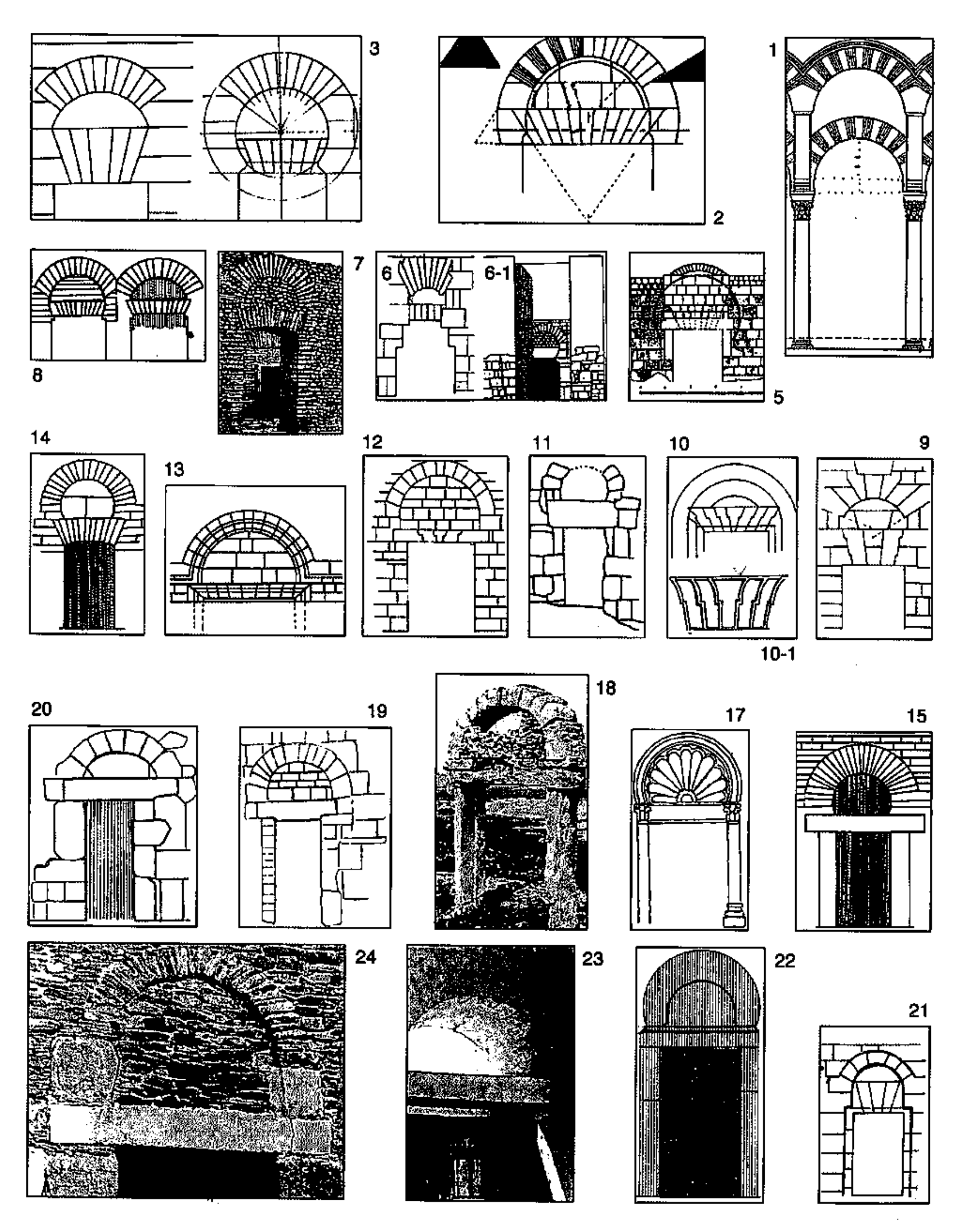
أشرت في اللوحتين المجمعتين 15، 17 إلى هذه البنية الرائعة والمرتبطة بجسر المياه الروماني لوس ميلاجروس في ماردة، ويتفق على هذا الرأي معظم المتخصصين الإسبان والأجانب باستثناء ل. جولفن، وهو موضوع قتل بحثاً ولا يحتاج لمزيد من النقاش في زمننا هذا؛ بالنظر إلى اللوحة المجمعة تتضح جلية العلاقة بين الشكل 1 والشكل 2 لجسر المياه الروماني لوس ميلاجروس، ومع هذه الأشكال نرى رقم 4، 5 والصورة رقم 7 من مسجد قرطبة، ثم تكملة لذلك عقود جسر المياه في الصور A للوحة المجمعة 1 - 23، ذات العقد الحامل والمشرشر، والصور 2، 3 للوحة المجمعة 25. أضفنا أيضاً في هذه اللوحة المجمعة الأخيرة العقود المتراكبة الرومانية التي توجد في مدرجات مسرح «لوجيم» بتونس، صورة 4؛ ثم نجد نموذجاً لعقود متراكبة في الجدار الداخلي لسور سوسة، (ق9)، طبقاً ل. أ. ليزن، وبعض الصهاريج الرومانية التونسية التي حدثنا عنها تورس بالباس؛ والحالة التي بين أيدينا تكتسب أهمية أكثر، مثلها مثل جسر المياه لوس ميلاجروس، ألا وهي الخاصة بجسر المياه الروماني في شرشيل بالجزائر، حيث عقوده السفلى - طبقاً لرسم أعده ف. ليفو و ج. ل. بيليت - تفصح عما تبادل في السنجات بين واحدة من الحجارة واثنتين أو ثلاثة من الآجرّ، وهي حالة شبيهة بمسجد قرطبة وتكتسب أهميتها في هذا السياق. وقد لفت هذا الجسر الجزائري أنظار كل من كروزويل وتورس بالباس.

وابتداء من رأي كروزويل نجد بعض الباحثين الذين أرادوا أن يروا في عقود مسجد الوليد الأول الجامع بدمشق (707م) (لوحة مجمعة 17: 6) (عقد حدوي شديد الانفراج يعلوه زوجان من النوافذ ذات العقود النصف أسطوانية) بدية بنية العقود المتراكبة القرطبية، وبالتالي تنشأ معضلة، في نظري مفتعلة، تتعلق بما إن كانت العقود القرطبية تسلسلاً هندسياً، أو نفعياً، لجسور المياه، وهي نظرية يقول بها كل من توبينو Tubino وجومث مورينو وتورس بالباس و ج. مارسيه و.هـ. تراس وآخرون، أم أننا يجب أن نفسرها على أنها إبداع معماري، وهي نظرية كامبس كاثورلا و ل. جولفن - مؤخراً -؛ وإذا ما كان علينا أن ننطلق، بالنسبة لهذا الافتراض الأخير، من عقود صحن المسجد الدمشقي، توجّب علينا أن نتأمل أن التراكب هنا بين العقد والنافذة أو النوافذ يبتعد عن الموضوع الذي نحن بصدده، إذ إنه عبارة عن تكوين معتاد في العمارة البيزنطية المطبقة في الكنائس والتي تقوم بوظيفة مزدوجة تتمثل في الحصول على مزيد من الارتفاع وإضاءة الفراغ



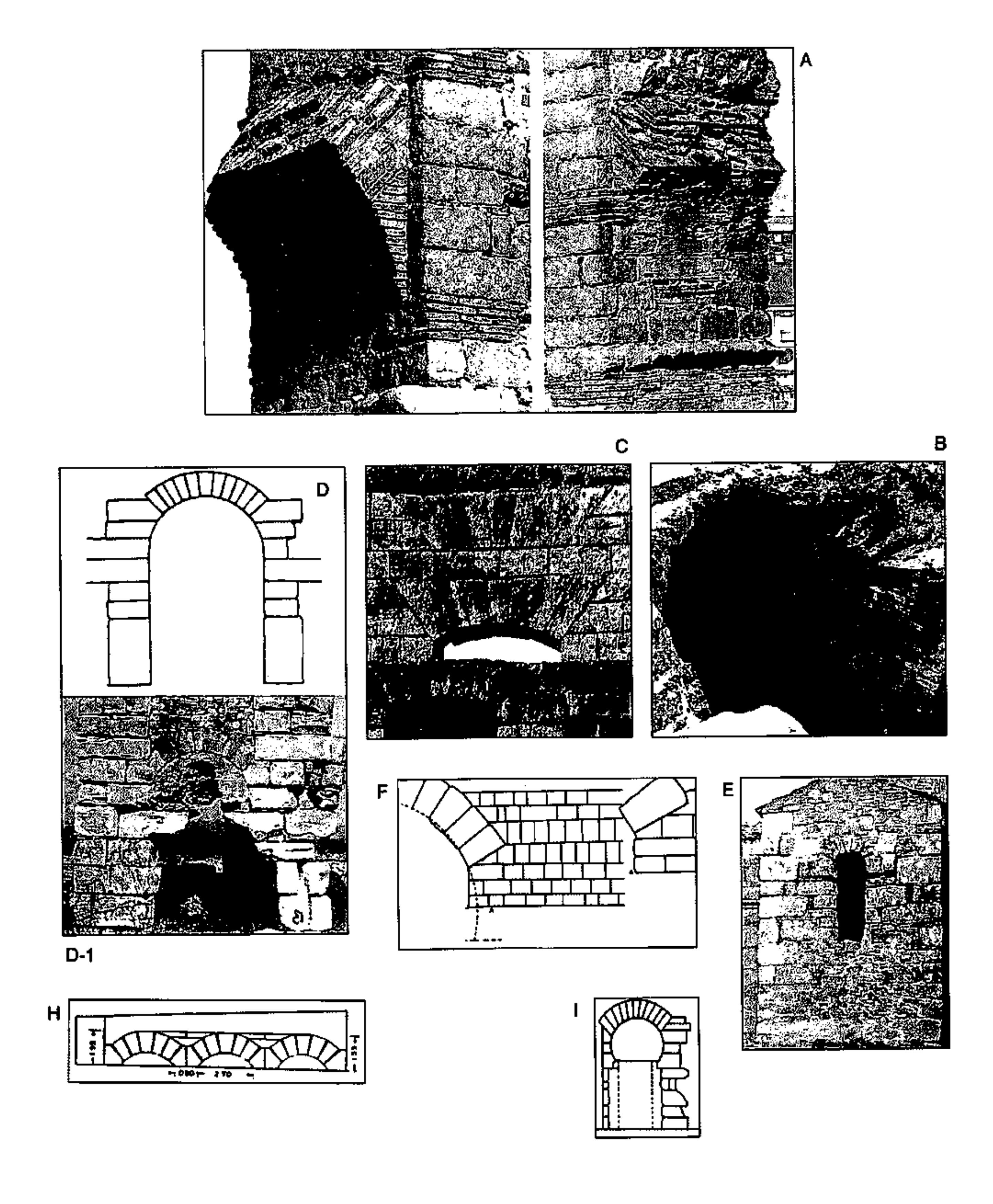
لوحة مجمعة 22:

العقد الحدوى في المسجد الجامع بقرطبة.

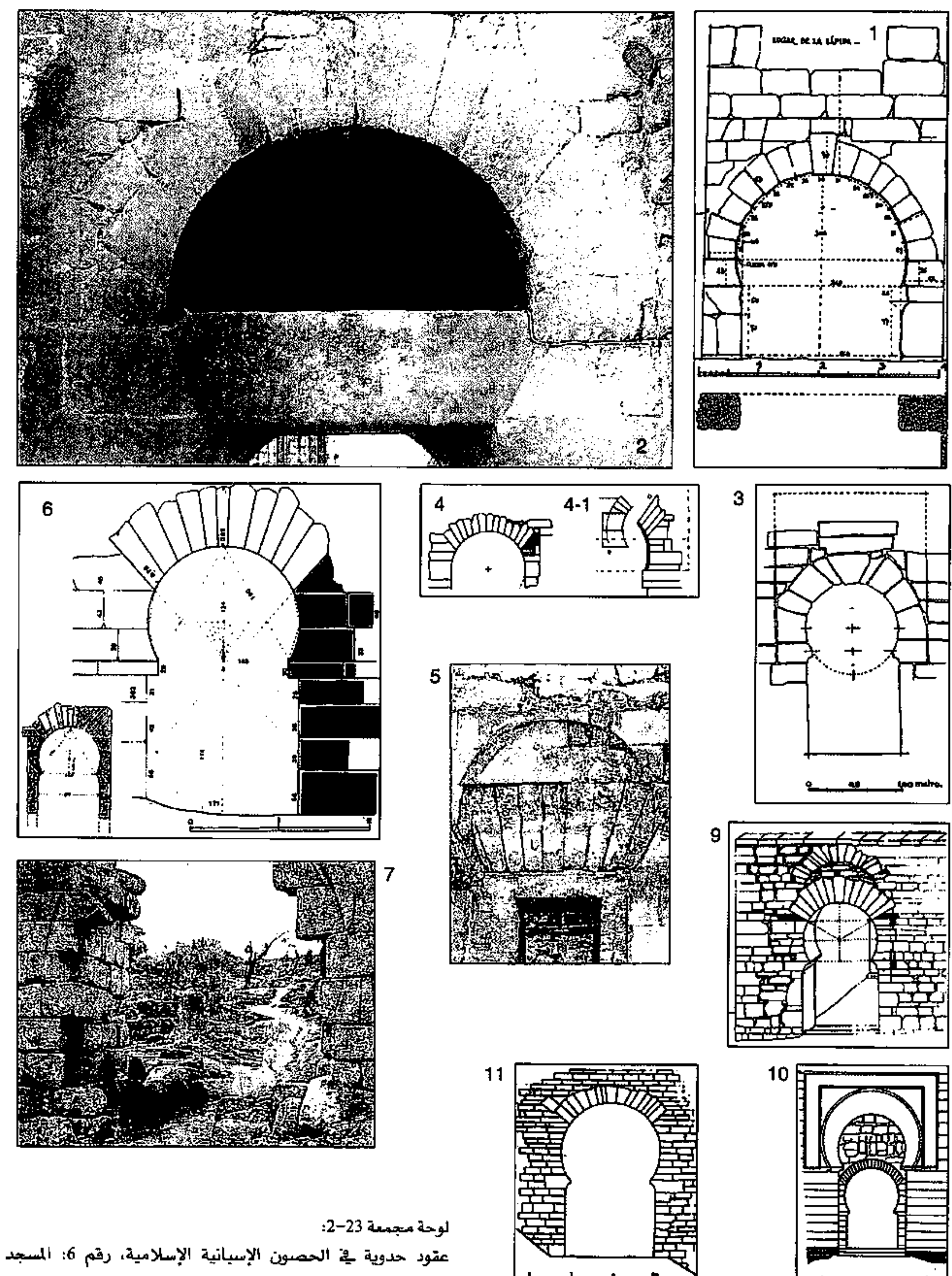


لوحة مجمعة 23:

تراكب العقد والعتب. الأصول والتطور.

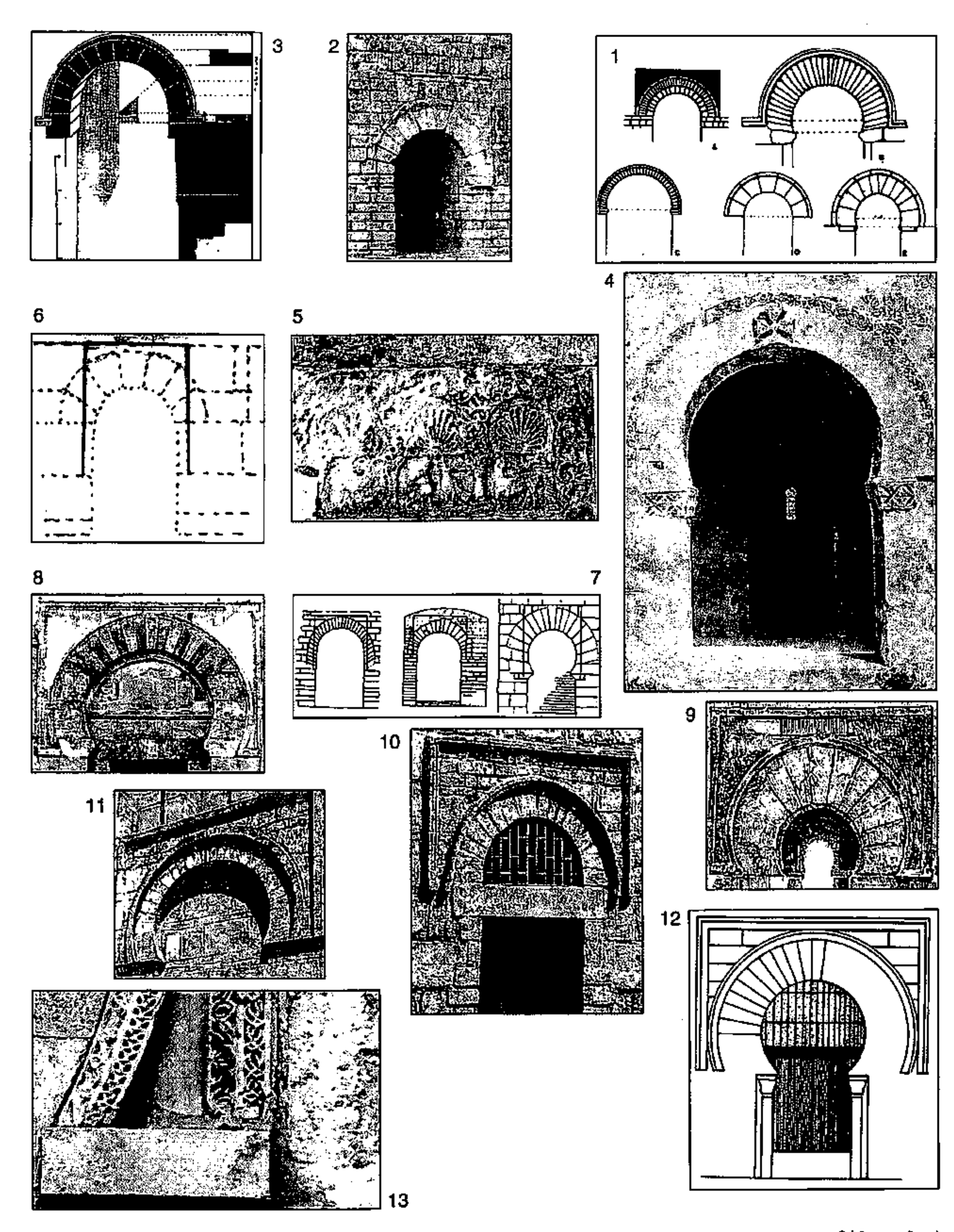


لوحة مجمعة 23-1:
العقد المسنن أو المشرشر.



لوحة مجمعة 23-2:

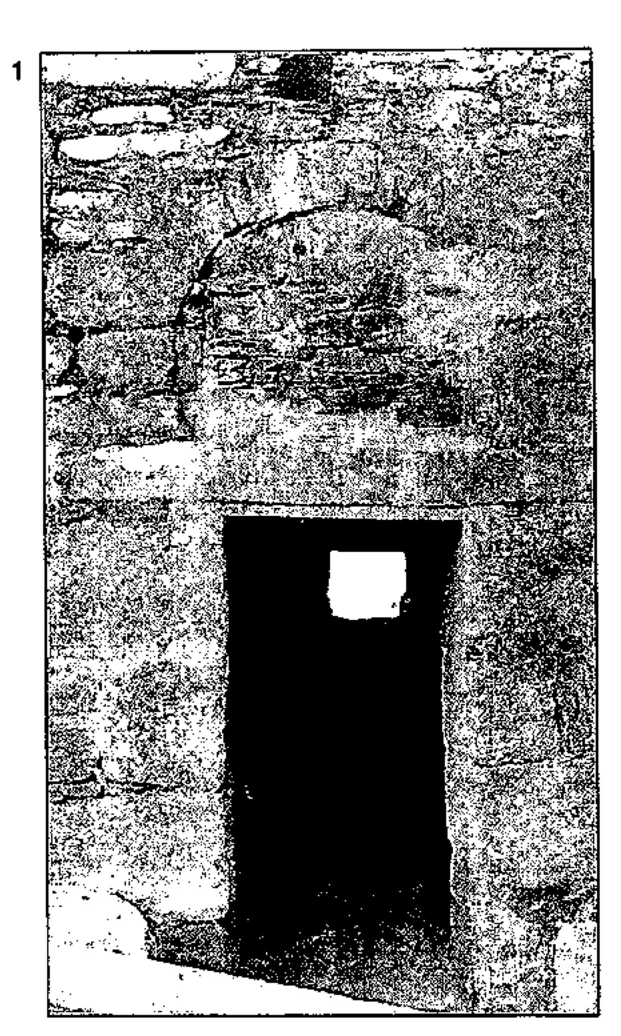
عقود حدوية في الحصون الإسبانية الإسلامية، رقم 6: المسجد الجامع بالجزائر.



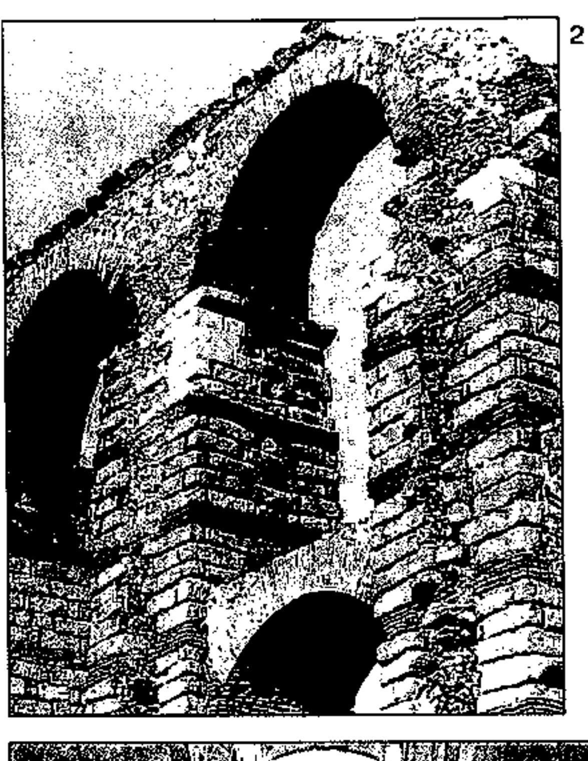
لوحة مجمعة 24:

المنكب والطنف في العقود الحدودية.

1



2



3

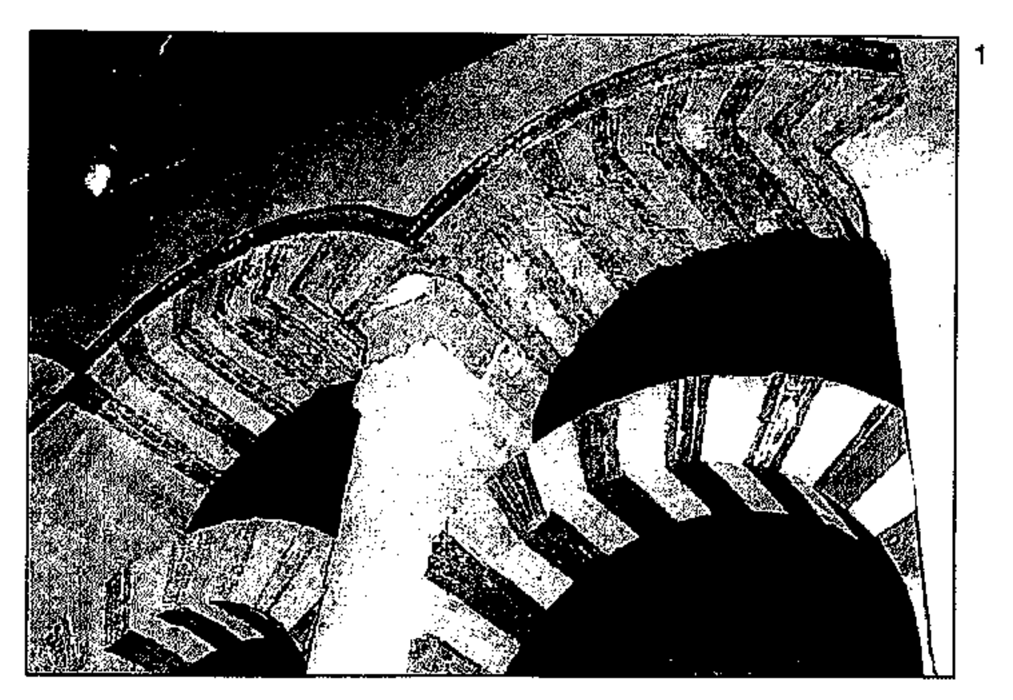


4

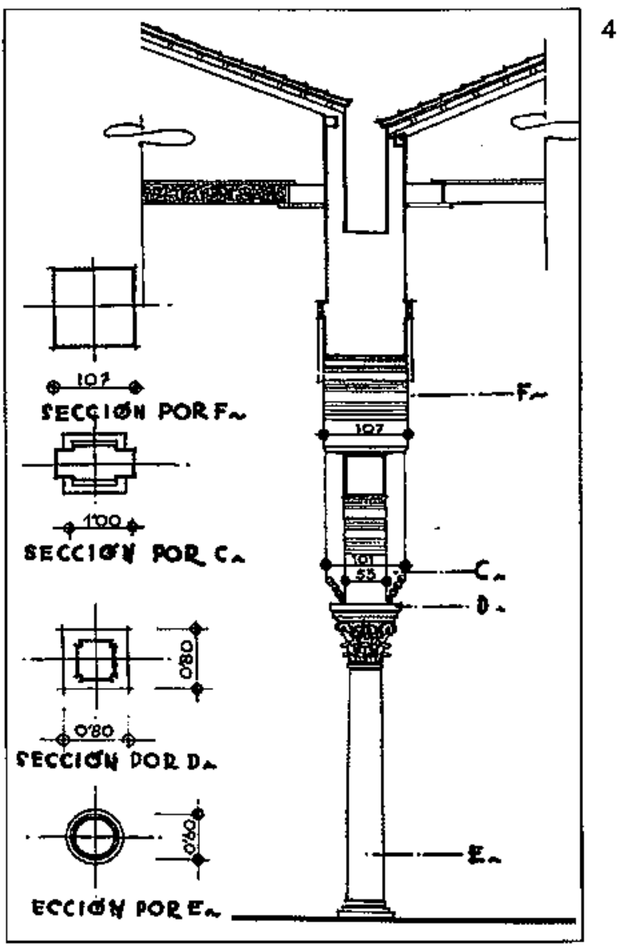


لوحة مجمعة 25:
تراكب العقود. الأصول.

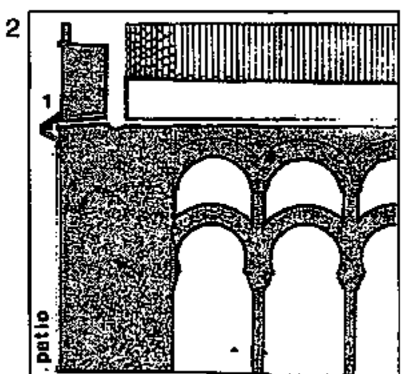
1



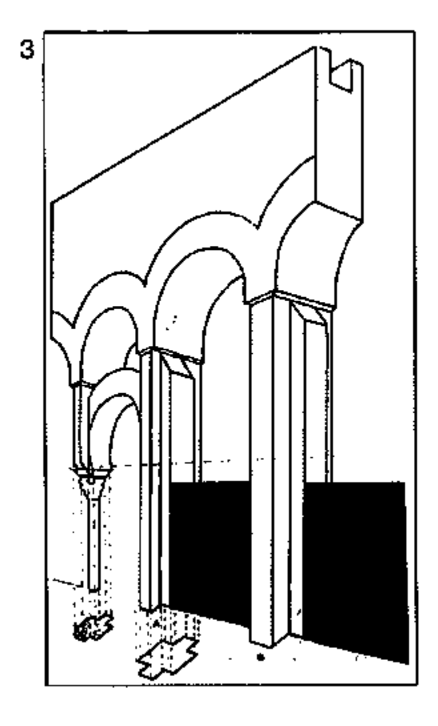
4

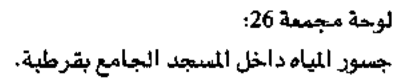


2



3




لوحة مجمعة 26:

جسور المياه داخل المسجد الجامع بقرطبة.

الداخلي، وهي وظائف تتضح من هذه البنية، وفي هذا السياق ليس لها علاقة قوية بالعقود المتراكبة في مسجد قرطبة. الأمر يكون أكثر منطقية عندما نبحث فيما إذا كانت العقود القرطبية قد ظهرت في عمارات أخرى ترجع إلى القرون الوسطى وكانت جسور المياه الحافز الأول لها، وفي هذا المقام أشرت سلفاً، إلى أهمية الكنائس البيزنطية أو دور العبادة المسيحية في كل من تيبسا Tebessa أو تجذير Tigzir (الجزائر) (لوحة مجمعة 17: 3) حيث نرى، وقد سبقنا زمنياً مسجد قرطبة الجامع، بنية من العقود المتراكبة، مع إضافة كوابيل بارزة، واجهاتها مزخرفة، فوق الأعمدة الخاصة بالطابق الأول للعقود، وربما كان هذا هو النموذج الأول الذي يطبق فكرة جسور المياه القديمة على دار للعبادة خلال العصور الوسطى؛ وفي هذا الإطار، مشيرّين إلى تلك الكوابيل، علينا أن نبرز قطعة من العمارة الرومانية في طلبيرة (قصرش) (لوحة مجمعة 17: A)، مع هذه القطع ذات الشكل المفصّص ولها ثلاث أو أربع حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton، الأمر الذي يجعلنا أقرب إلى الكوابيل modillones التي تتكئ عليها دعامات العقود نصف الأسطوانية في العقود القرطبية المتراكبة، ومن ناحية أخرى لم يتم الإلحاح، بما فيه الكفاية، على أن العقود المتراكبة بقرطبة، تقوم بدور الحامل لقنوات مياه الأمطار الواقعة بين أسقف الأروقة، ومجمل القول، نحن أمام جسور مياه حقيقية تمت مواءمتها لتتوافق مع دار للعبادة ذات أحد عشر رواقاً (لوحة مجمعة 26: 4 رسم ف. ج. كارباخال ونشره تورس بالباس).

11 - صحن المسجد في نهاية عصر عبد الرحمن الثالث:

عندما ننظر إلى المسجد بعد التوسعة والترميمات التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول نجد أنها جعلت مخطط الجامع أكثر استطالة وجعلت الصحن أصغر (لوحة مجمعة 3: 2)، بعد أن كان المخطط يتّسم بأنه مربع مقسم إلى جزءين متساويين (لوحة مجمعة 3: 1)، وكان هذا يخالف أية قواعد تتعلق بالمساجد في المشرق وأفريقية ابتداء من القرن التاسع؛ جرى استعادة ذلك التوازن في المخطط من خلال توسعة المسجد خلال القرن العاشر، أي توسعة الصحن القديم صوب الشمال بحيث تصل مساحته إلى ما يساوي مساحة الجزء المسقوف في عصر عبد الرحمن الأول، وإلى نصفه، في عصر عبد الرحمن الثاني، وعلى هذا فإن الصحن الجديد كان مربع المخطط وربما أعرض بعض الشيء وأصغر قليلاً من الحرم (لوحة مجمعة 3: 5)، وحول ما إذا كان الصحن الذي بين أيدينا هو ثمرة أعمال الترميم في عصر عبد الرحمن الثاني، كما يرى لامبرت، أو عصر عبد الرحمن الثالث عند جومث مورينو وفيلكس إيرناندث وكروزويل وتورس بالباس، فإن الوثائق التاريخية والآثارية التي تدعم هذه النظرية الثانية تجعلنا نفكر في أن الخليفة وضع خطة لتوسعة المسجد تتعلق بالصحن فقط، وهو مشروع تدخل فيه بعض الأعمال الرئيسية مثل منارة جديدة وضخمة (951م) يكون مكانها مركز الحائط الشمالي الجديد، وكذا تدعيم حائط العقود الفاصلة بين الصحن والحرم (958م)، ومع هذا فهذه الخطوة الأخيرة من المشروع كانت محض صدفة فرضتها الأوضاع الخاطئة التي عليها العقود الطولية لحرم المسجد، والتي ازدادت تدهوراً بفعل الزلزال الذي وقع خلال تلك الفترة، 955م، طبقاً لابن عِذاري؛ كان كل شيء يحتم هذه التقوية لتكون بمثابة دعامة للبوائك القديمة بالداخل، وهذه التوسّعات أثرت على البوائك الجانبية، ففي نظر جومث مورينو وتورس بالباس كانت هذه البوائك قائمة خلال القرن التاسع.

يقوم تأكيد وجهة النظر الخاصة بأن التوسعة تمت في عصر عبد الرحمن الثالث على ما جاء به فيلكس

إيرناندث حيث اعتمد على أمادور دي لوس ريوس الذي أورد نصاً عن ابن عِذاري - ترجمه جايّا نجوس - يؤكد فيه أن عبد الرحمن الناصر هو الذي أضاف إلى المسجد الجامع بقرطبة ذلك الجزء الذي يعرف باسمه، وفيه كانت المنصة الكبرى التي يجلس عليها المؤذنون أمامه ويؤذنون للصلاة أيام الجمعة، وهذه المنصة هي أحد المباني الرائعة، طبقاً لهذا النص. وقام كوديرا بترجمة هذا النص، وما أضافه هو أن استخدم في الترجمة مصطلح القبة بدلاً من المنصة، إضافة إلى أن أمادور دي لوس ريوس هو الذي صحح ترجمة جايّا نجوس، وأكد أن الناصر هو الذي قام بالتوسعة المذكورة لمسجد قرطبة في هذا السياق، وتشمل هذه التوسعة المئذنة الكبرى التي يدخلها المؤذنون... وعلى هذا فإن ذلك الجزء المقبّى أو القبّة، طبقاً لفيلكس إيرناندث، لم يكن في نهاية الأمر إلا الطابق الثاني للمئذنة، وهنا أقول إن مصطلح القبة، أو الجزء المقبّى لا يشير الى قبة بل إلى الطابق الثاني للمنارة بالكامل، سواء كانت له قبة أو سقف مقبّى، وهذا ما سوف نراه لاحقاً. ونجد أمادرو دي لوس ريوس، في ترجمته للفقرة التي وردت عند ابن عِذاري، يسوق فكرة أن الخليفة قام بتوسعة الصحن من حيث المساحة بحيث يكون هناك تساو بين مساحة الحرم ومساحة الصحن (٩)، ومن جانبه يقدم لنا فيلكس إيرناندث، في معرض مقولته بتوسعة الصحن، شاهداً محل جدل، وهو نوعية رصّ الكتل (آدية وشناوي) ابتداء من باب ديانس، وفي الحائط الشمالي الذي استقرت فيه المئذنة الكبرى.

وإذا ما كانت كافة التوسّعات والإصلاحات التي جرت في المسجد الجامع بقرطبة مشروطة بالمبنى الأول للمسجد، الذي يرجع إلى القرن الثامن، فمن غير الملائم وغير المجدي أن نبحث، بعيداً عن هذا الإطار، عن تفسير للعلاقة المساحية بين الصحن وحرم المسجد، أو المساواة بينهما بناء على إسهام عبد الرحمن الثالث، والسبب في ذلك أن المساجد القرطبية الصغيرة المكونة من أروقة ثلاثة، والمسجد الجامع في كل من مدينة الزهراء وتطيلة المكون كل واحد منهما من خمسة أروقة، لا تساعدنا على أن نعرف النسبة والتناسب بين الصحن والحرم، ففي المسجد القرطبي الذي يقع في شارع / ربي إيريديا، نجد الصحن يفوق الحرم من حيث عمق المساحة بشكل ملحوظ، كما أن الصحن في المسجدَين المذكورين (الزهراء وتطيلة) أكبر بعض الشيء من حرم المسجد (لوحة مجمعة 27)؛ وأياً كان الموقف يجب أن يلفت انتباهنا أن هذين المسجدَين اللذين يكادان يكونان توءمين، بكل صحن فيهما بوائك ثلاث، اثنتان جانبيتان أما الثالثة فهي موازية للحائط الشمالي، مع الأخذ في الحسبان أن المئذنتين كانتا في الطرف الشمالي للمحور المركزي للمصلّى، ويبرز المخطط نحو داخل البائكة، وهذا الصنف من التموقع وجدناه في المسجد الجامع بالقيروان (المئذنة من المؤكد أن تاريخها يرجع إلى القرن التاسع بناء على رأي ل. ليزن)، وجاء ذلك في تعارض مع منار هشام الأول في صحن المسجد الجامع بقرطبة، حيث نجد مخططها بارزاً - كما سبق القول - خارج الحائط الشمالي، ولا شك أن هذا النموذج مقتبس من منارة مسجد ابن عدبّس Adabbas بإشبيلية وهو مسجد أقيم خلال حكم عبد الرحمن الثاني، وبالنسبة لصحن هذا المسجد الأخير فالاحتمال كبير في أن كانت له بوائك ثلاث، وهذا من سمات المساجد الجامعة ابتداء من القرن التاسع، وهذا ما نراه في المساجد الأفريقية (إفريقية)، حيث استلهمت هذه المساجد المشرقية، هذا دون أن نذكر مسجد جيان الذي زال من الوجود، ولو أنه كان قد وصف عند العذري والحميري على أنه مسجد مكون من خمسة أروقة تقوم على أعمدة من الرخام وصحن كبير تحيط به بوائك أو سقائف. ويشير المؤرخان المذكوران إلى أن من شيد المسجد كان أحد الحكّام في المدينة ويدعى مسرّة، توفي عام 834م، ومن جانبه يشير ابن عِذاري إلى أن هذا المسجد بدأ بناؤه عام 825م بناء على أوامر

عبد الرحمن الثاني، وهنا أرى أنه إذا ما كان مسجد جيان هذا، ذو المساحات الصغيرة، له بوائك ثلاث، والشيء نفسه في صحن المسجد الجامع بقرطبة الذي قام الأمير المذكور بتوسعته خلال الفترة نفسها، وهناك شواهد تتحدث في الموضوع نفسه عن صحن المسجد القرطبي ابتداء من القرن التاسع، نجدها عند كل من ابن الأثير وابن النظّام، لوجدنا أن انتشار البوائك في ثلاثة من الأمور الشائعة.

ندخل إذن إلى الموضوع الشائك الخاص بالبوائك الثلاث في صحن المسجد الجامع بقرطبة، والذي هو موضع جدل، كما شهدنا، نظراً لقلة المعلومات وتناقضها في آن، وهي معلومات نابعة من المصادر العربية، لكن الدراسات الآثارية لم تتمكن من إيضاحها حتى الآن بشكل مقنع؛ وقد سبق أن قرأنا رأي جومث مورين ولامبرت وتورس بالباس بأن الصحن، خلال القرن التاسع، كان ذا ثلاثة أروقة، لكن فيلكس إيرناندث وكروزويل يريان بعدم وجودها آنذاك، كما نفى هذا الباحث الأخير وجود بوائك خلال القرن التاسع في المسجد الجامع بالقيروان إضافة إلى أن ليزن وجولفن يريان أن البوائك الحالية في المسجد المذكور ترجع إلى القرن الثالث عشر وقد حلت محل تلك الأخرى التي كانت قائمة حتى ذاك الحين وكانت نتيجة ما قام به زياداد ومن أتوا بعد؛ وإذا ما كان المسجد المشار إليه في إشبيلية، والذي يرجع إلى عصر الإمارة، كانت فيه البوائك الثلاث، مثله في هذا مثل المسجد الجامع في المدينة وما كان عليه، وكما سبق أن رأينا في مسجد جيان، لأمكن لنا أن نطبق المقولة نفسها، دون صعوبات تذكر، على المسجد الجامع القرطبي الذي يرجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني، والشك هنا هو أن فيلكس إيرناندث، أثناء عمليات الجسّ الآثاري للأكتاف التي على شكل حرف T مقلوباً، والخاصة بعقود الحائط الفاصل بين الصحن وحرم المسجد، خلال عصر الإمارة، لم ير في ذلك الجانب المتعلق بالصحن أي دليل على وجود أكتاف للعقود الخاصة بالبوائك المفترضة، حيث تبدو تلك الدعامات ملساء، وهذا موضوع يعترض عليه جولفن بحجج قوية (لوحة مجمعة 27: 1)، وربما أمكن لحام enteste العقد الطرفي للبوائك الجانبية من خلال نتوء بارز، سواء كانت هناك علامة معمارية تدل على هذا اللحام أم لا، وهذا ما نراه في بعض العقود الدعامة arriotramiento التي توجد في الزاوية الجنوبية الشرقية لمسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 27-1)، وهذا بالفعل هو الحل نفسه الذي تم اتخاذه في حرم المسجد القرطبي خلال القرن التاسع، في نقطة التلاقي بين العقود الطرفية والدعامات التي حلت محل حائط القبلة الذي كان يرجع لعصر عبد الرحمن الداخل (لوحة مجمعة 18: 6)، كما نجد هذا الحل في أروقة مسجد السلبادور في طليطلة (ق 10) وفي المنستير في ويلبة (ق 10)، وفي هذه الحالات لا نجد الدعامات الكائنة في الحائط.

نعود إلى المئذنة التي ترجع إلى القرن العاشر، لنجد أن النص الذي ورد عن ابن عذاري في هذا المقام يتحدث عن تلك التوسعة الشهيرة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث، وكانت المئذنة أحد العناصر الجوهرية، واستناداً إلى ذلك المؤرخ، بناء على ما أورده جارثيا جومث، نعرف أن المئذنة شيدت عام 951م واستغرق بناؤها ثلاثة عشر شهراً، وقد سبق هذا العمل، هدم المنارة القديمة حتى الأساس وهي المنارة التي شيدت في عصر هشام الأول؛ ومعنى هذا أن هناك أعمال هدم بدأت في صحن المسجد خلال القرن التاسع، وأن المئذنة سوف تكون هي مسك الختام للأعمال الجارية، لكننا لا نعرف بوضوح، مع هذا، ما إذا قام الخليفة بتوسعة الصحن حتى الحائط الشمالي الذي أقام عنده المئذنة الجديدة، أو ما إذا كانت هذه المئذنة قد أضيفت إلى الحائط الشمالي الذي كان قائماً بالفعل منذ التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني، وهي النظرية التي يؤيدها لامبرت، الباحث الذي يقول إن المئذنة القديمة لهشام الأول كانت قد ظلت معزولة لفترة من

الزمن؛ أضف إلى ذلك أن عملية هدم هذه المئذنة على يد الخليفة ورغبته في إقامة مئذنة أكبر كانت تتطلب القيام بأعمال مهمة تتعلق بالفراغ الذي عليه الصحن، وهذا ما يتناقض مع نظرية لامبرت، حيث لا يبدو شديد المنطقية القول بأن المئذنة التي هدمت كانت قائمة وكانت تقوم بدورها وسط الصحن خلال الفترة من 848م حتى 951م، دون أن تكون هناك نماذج موازية معروفة لها هذه الفخامة، وعلى هذا يصبح من المنطقي القول بأن عبد الرحمن الثالث هو الذي قام بهذه التوسعة في الصحن حتى الحائط الشمالي الحالي، وهذا ما نستشفه من النص الذي أورده ابن عِذاري. واستناداً إلى أن ذلك أمر مسلّم به فإن التوسعة قد بدأت قبل عام 951م، وربما بين عام 945م، العام الذي انتهى فيه من بناء مسجد مدينة الزهراء، وذلك العام الآخر (951م) وخلال هذه الفترة ظلت مئذنة هشام الأول تؤدي دورها على مدار خمس سنوات أو ست؛ ويأتي هذا الطرح بناء على أن الخليفة قد حدد مكان وبنية المئذنة الكبرى في هذا المسجد الملكي، وكذلك موضوع البوائك الثلاث ذات الأعمدة، ولا شك أن هذه وتلك ترجع إلى المسجد الجامع في قرطبة خلال القرن التاسع. ومن أجل هذا فإن مسجد مدينة الزهراء يصبح مجرد مقدمة للمشروع الخاص بتوسعة صحن المسجد الجامع خلال القرن العاشر، إضافة إلى جوانب أخرى تتعلق بالحرم قام بها الحكم الثاني؛ نجد إذن أن مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 27) - وهذا هو الأمر البارز فيه - هو في نظري الوريث المباشر للمسجد الجامع في قرطبة خلال القرن التاسع، رغم ما فيه من خمسة أروقة، كما أنه إعلان عن الصحن الجديد والمنارة في المسجد الجامع بقرطبة وهما مسجدان يخضعان لحاكم واحد. ممن قاموا، خلال السنوات الأخيرة، بدراسة العمارة الدينية في عصر الخلافة نجد أنهم قللوا من شأن مسجد مدينة الزهراء، ولسنا ندري أي حجج ساقوها في هذا المقام، وتناسوا ذلك التلاقي الذي نجده في المسجد لأول مرة بين العمارة في عصر الخلافة والعمارة في عصر الإمارة، وأمطروا، بوابل من الحجارة، بداية تلك الأعمال التي تم إدخالها في المسجد الجامع، حيث كان من الأعمال المهمة في هذا السياق إعداد ذلك الجانب الكائن في الجهة الجنوبية الشرقية لحائط القبلة، وكذلك بناء حائط آخر للقبلة له دهليز أو ساباط قائم بين الحائطين، ثم يتكرر ذلك في التوسعة التي قام بها الحكم الثاني؛ أضف إلى ذلك نجد أن المسجد الملكي يقدم لنا أمراً، مؤكداً في نظري، وهو أن أروقته كانت ذات عقود بسيطة (لوحة مجمعة 27: 1، 1-1، 4، 5) بدلاً من العقود المتراكبة التي تنسبها لعبد الرحمن الثاني ومحمد الأول في المسجد الجامع بقرطبة، وهذه العقود البسيطة، عندي، مأخوذة عن مبنى المسجد الذي كان قد تأسس في عصر عبد الرحمن الأول، وحلت محل نماذج مماثلة كانت قائمة في الصالونات البازليكية أو مجالس المدينة الملكية، أضف إلى ذلك نجد بوائك العقود الحادة الانحناء في مسجد سلبادور بطليطلة والتي ترجع إلى القرن العاشر. وتضم اللوحة المجمعة 27 للمسجد الملكي اللوحات التالية: 1: حالة المسجد بعد عملية التنقيب الآثاري، 1-1، 5: عملية الإحلال لبوائك الحرم؛ 2، 6: عملية الإحلال المفترضة لبوائك الصحن والمنارة، 3، 8: مخطط المنارة، 4: طبلات عقود في بوائك الحرم في الزاوية الشمالية للصحن.

11 - 1 موضوع البوائك العربية الثلاث أو الدهاليز المسيحية الحالية:

فيما يتعلق بصحن المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع رأينا كيف أن لامبرت وجومث مورينو وتورس بالباس يقبلون بالبوائك الثلاث، ومع التوسعة التي جرت صوب الجهة الشمالية لصحن عبد الرحمن الثالث، جرى هدم الحائط القديم في الجهة الشمالية ومعه الباثكة ومنارة هشام الأول، كما أن البوائك

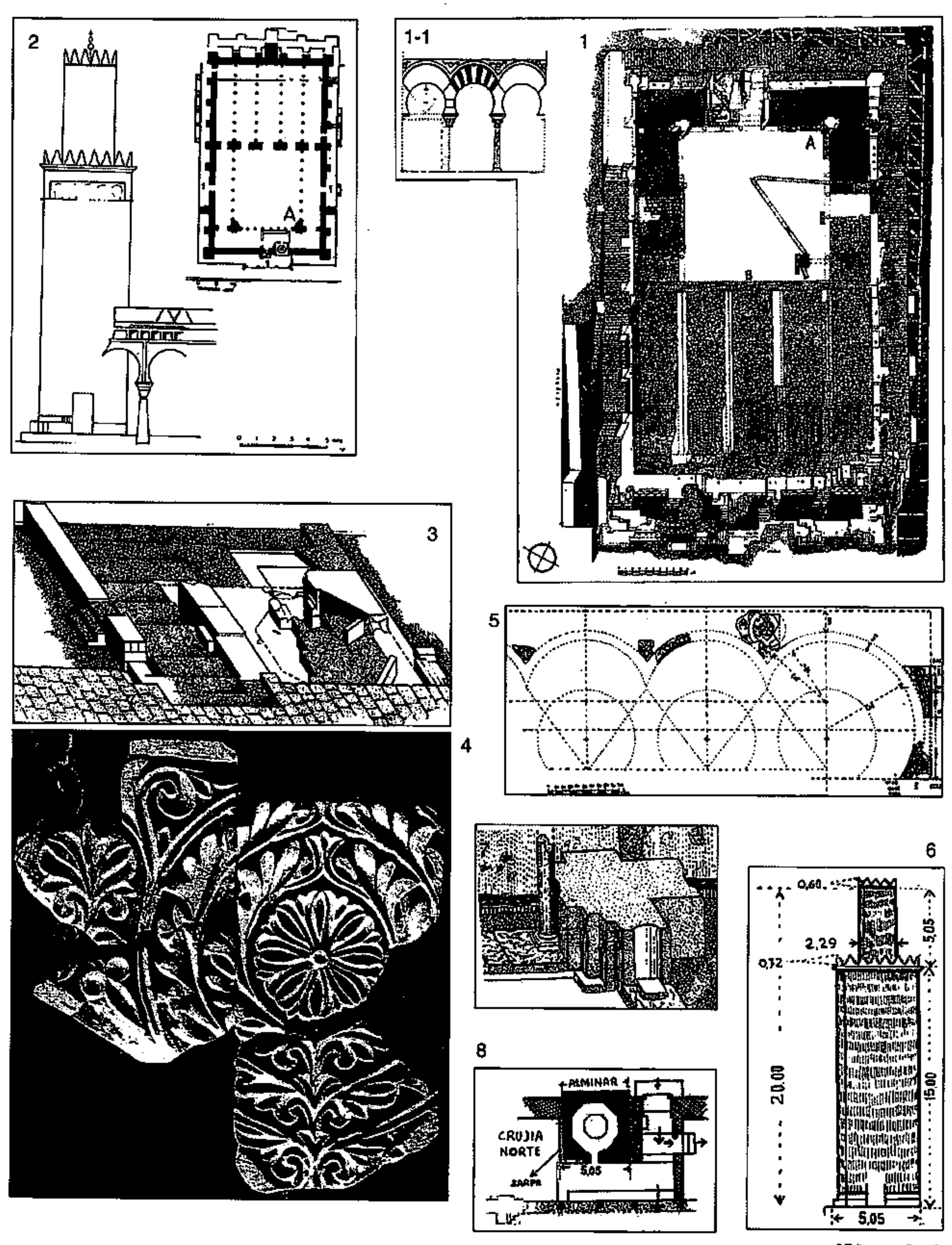
الجانبية تم مدّها حتى الحائط الجديد الكائن في الجهة الشمالية، وأمام هذا الحائط جرت إقامة البائكة الثالثة، غير أن هذه الصورة تبدو غير عملية بعض الشيء بالنسبة للبوائك في الأضلاع، ذلك أن النموذج الخاص بالمباني الملكية في مدينة الزهراء، بما في ذلك المسجد، يشير إلى أن عبد الرحمن الثالث نصّب نفسه القائم على أمر العمارة الجديدة الرفيعة المقام، والتي تتوج فن العمارة الأموي في إسبانيا، رغم أننا يجب أن ننظر إلى أن إسهام الحكم الثاني كان التتويج لهذا الخط، وبالبحث في الإسهام المعماري لعبد الرحمن الثالث نجد أن لا شيء يدل على احترام الخطوط المعمارية لسابقيه، وأريد بذلك القول إنه ليس من الصائب تخيل أن ذلك العاهل قد احترم جزءاً من البوائك الجانبية التي ترجع إلى القرن التاسع واقتصر على مدّها، على ما هي عليه من خط فني، صوب الشمال؛ أرى أن عملية إعادة هيكلة الصحن كانت كاملة، أي مخططاً جديداً مربعاً، مثل صحن مسجد مدينة الزهراء، فقد كانت الصحون أو المساحات الخضراء كافة في القصور مربعة، في هذه المدينة الملكية؛ كما أن الصحن الجديد يتواءم مع احتياجات أبناء قرطبة الذين كانت أعدادهم في ازدياد، واضعين في الحسبان أن الحرم سوف تتم توسعته بعد ذلك بعشرة أعوام، على يد الحكم الثاني، وهذه توسعة تساوي مساحة المسجد خلال القرن الثامن، ومن الممكن أن يكون قد تم التخطيط لها خلال عصر عبد الرحمن الثالث، ذلك أن حائط القبلة المزدوج الخاص بالحكم الثاني تمت إقامته في مسجد مدينة الزهراء الذي أسسه والده، ومع هذا يرى فيلكس إيرناندث أنه بعد عمليات التنقيب التي جرت فإن هذا الحائط أضيف في عصر الحكم الثاني، وهذا ما لم تتم البرهنة عليه آثارياً نظراً لأننا عثرنا على أساسات هذه المنطقة بالكامل.

نعود إلى البوائك الثلاث المسيحية الحالية التي جرت إقامتها خلال القرن السادس عشر، والتي حلت محل بوائك عصر الخلافة (لوحة مجمعة1،5-27)، و(لوحة مجمعة1:28) لنجد أن التخمينات المهمة مصدرها تحليلات كل من جومث مورينو وكروزويل وفيلكس إيرناندث، حيث يرى هؤلاء أن العقود الثلاثية التي تقوم كأكتاف سميكة وتتكرر في مجموعات أربع مرات في البوائك الجانبية، وربما خمس، (كروزويل) في الجهة الشمالية، ربما كانت تقليداً لبناء شبيه في صحن عصر الخلافة، ويسلط فيلكس إيرناندث الضوء على هذه العقود الثلاثية المتساوية الموروثة عن البيزنطيين، والتي نجدها في قصور مدينة الزهراء، ثم بعد ذلك في القبتين الكائنتين في الرواق الرئيسي في التوسعة التي ترجع لعصر الحكم الثاني. لكني لا أستبعد أن تكون هذه الثلاثية، هي ما يسمى بالثلاثية Tribelon البيزنطية، كانت تقليداً لبوائك عقود مماثلة توجد بين الأكتاف التي نراها في صحون الأديرة خلال العصر القوطي، هذا بدلاً من نسبتها إلى الثلاثي البيزنطي، كما أنها قائمة في أكثر من مكان، ومن بينها سانتا صوفيا في القسطنطينية (جومث مورينو)، وداخل كنيسة سان خوان في إفسو Efeso أو بائكة الكنيسة البيزنطية المسماة إيرنس Ernes (Ainos)، جامع الفاتح (ق 12-11) الذي درسه سيريل مانجو (لوحة مجمعة 29؛ 1-2) مع تقليد لها، عبارة عن عقدين أو ثلاثة، في صحون بعض المساجد الأموية الأولية في المشرق، وقد أشار تورس بالباس لذلك: وجود ثلاثة عقود بين أكتاف، متكررة في دهاليز المسجد الجامع بدمشق، إضافة إلى أبنية أو مساجد أخرى ترجع إلى القرنين السابع والثامن، ومن بينها قبة الصخرة بالقدس (كروزويل)؛ وليكن معروفاً أن موضوع البوائك الثلاث (الكائن في الشمال والآخرين في الأضلاع الشرقية والغربية) نراه في المساجد المشرقية في مصر وتونس (ق 9-8) طبقاً لما أشار إليه تورس بالباس، وبالإضافة إلى مسجد دمشق والكوفة وواسط Wasit (كروزويل) (انظر اللوحات المجمعة 81، 82 في الفصل الأول)، وبشكل استثنائي

هناك أربعة دهاليز في صحن مسجد المهدية (ق 10-11) ثم في مسجد قلعة بني حمّاد بالجزائر؛ وإحقاقاً للحق نشير إلى أن المسجد الأول في قرطبة الذي وصلنا وله صحن فيه البوائك الثلاث هو مسجد مدينة الزهراء كما سبق القول، يليه مسجد مدينة تطيلة، إضافة إلى ما سبق الحديث عنه بشأن مسجد عصر الإمارة في جيان وربما أيضاً المسجد الجامع بمدينة إشبيلية.

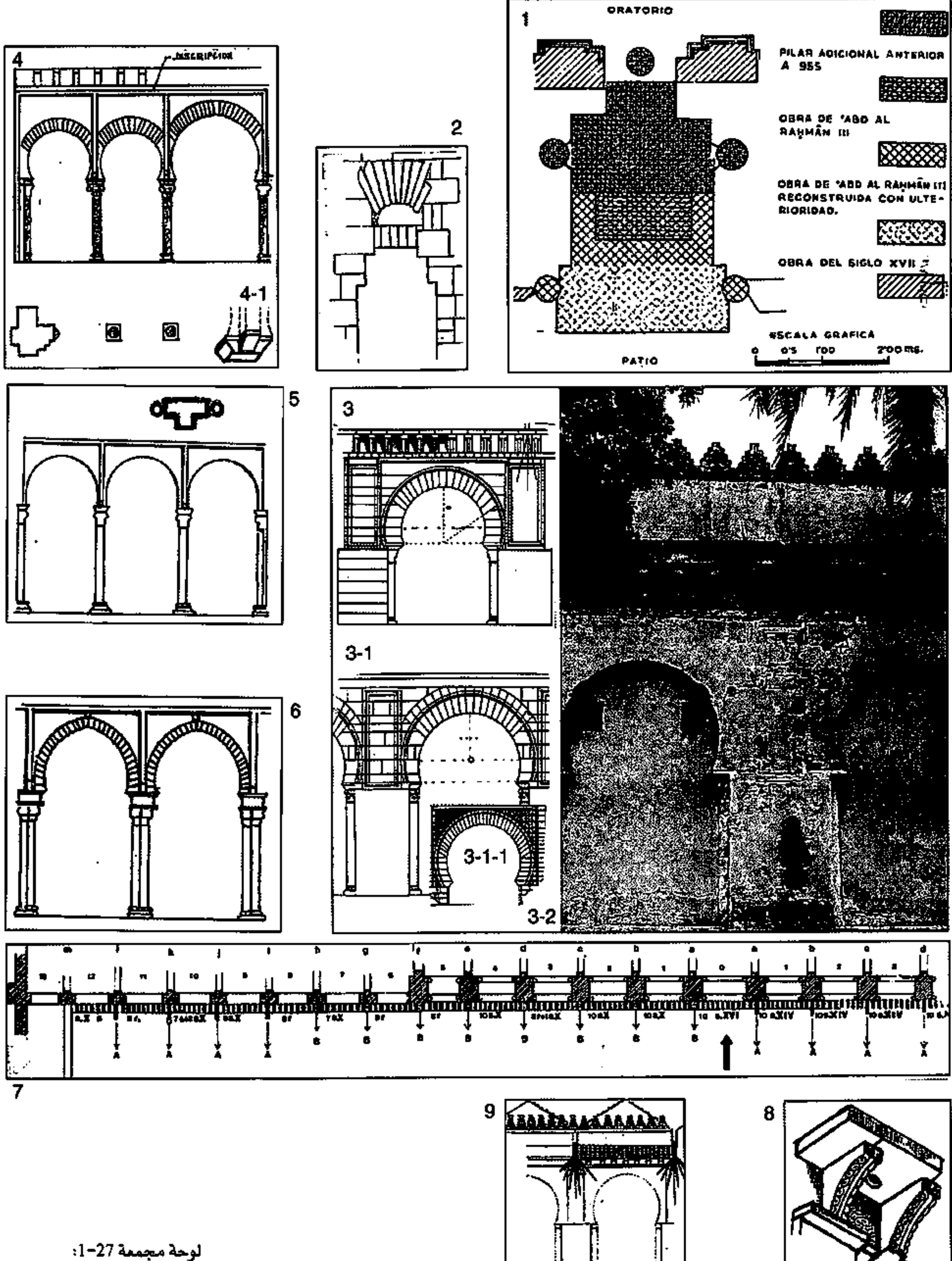
يؤيد فيلكس إيرناندث بشكل جزئي نظرية حلول التكوينات التي نراها اليوم والتي ترجع إلى القرن السادس عشر محل العقود الثلاثة المتساوية التي ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثالث، ويستند في هذا على وجود رفرف كبير (ابن خلدون) غطى جزءاً من الصحن غير المسقوف في العصر الإسلامي لحماية المصلّين من أشعة الشمس الحارقة، وبلغ من ضخامة هذا الرفرف أن أثر بشكل ملحوظ على الأكتاف وقلل من مقاومتها حتى سقطت السقائف على الأرض، وأيّاً كان هذا الموقف فإن الأمر ذا الدلالة هو أن العقود الثلاثية الخاصة بالبوائك في الوقت الحالي لها طنف منفصل (لوحة مجمعة 27-1: 5)، وهذه التقنية لم تكن غير فعالة في العقود العربية القرطبية المتوالية corridos؛ وحقيقة الأمر فإن هذا النمط موجود في بوائك صحن المسجد الجامع بالقيروان، وكذا في العقود الكائنة في الواجهة الشمالية لحرمه (لوحة مجمعة 27-1: 6) رغم أنها قد أقيمت في عصر الحفصيين (ق 13)، كبديل للبوائك القائمة خلال القرن التاسع، طبقاً لكل من جولفن وليزن، فهل كانت هذه العقود ذات الطنف التي نراها في صحن المسجد التونسي محاكاة لتلك الأغالبية التي زالت من الوجود، مثلما حدث بعد ذلك بقرن من الزمان في المسجد الجامع بقرطبة؟ ربما خضعت هذه البوائك القيروانية التي لازالت قائمة لتأثيرات قرطبية متأخرة تمثلت في إضافة بوائك أخرى في المسجد نفسه وهي الباب المسمى باب المكتبة الملاصق لحائط القبلة الذي أرى أنه يرجع إلى القرن السادس عشر، إضافة إلى الإفريز العالي لباب الريحانة al Riyana، الذي يرجع أيضاً إلى العصر الحفصي، والذي يضم تسعة عقود حدوية صغيرة على شاكلة إفريز العقود الصغيرة الذي يتوج الطابق الأول لمنارة مسجد عبد الرحمن الثالث ونوافذه، طبقاً لعملية إعادة تصور لفيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 32: 2).

وعلى هدي البوائك التي زالت من الوجود والتي ترجع لعبد الرحمن الثالث، نجد ما يشبهها في صحن المسجد الجامع بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 27-1: 4 عملية إحلال)؛ وأسفرت عمليات التنقيب هنا (لوحة مجمعة 27) عن ظهور تكوين من سبعة عقود متوالية في arcos corridos كل بائكة، أوسطها أكبرها، ثم يتكرر ذلك في المسجد الجامع في تطيلة، وتتوافق سعة العقود المركزية مع الأبواب الثلاثة المفتوحة في الحوائط الجانبية، وهذا تجديد يجب أن يؤخذ في الحسبان. نجد أيضاً أن الأكتاف القائمة في زاويتي البائكة الشمالية لمسجد مدينة الزهراء وذات المخطط الذي على شكل علامة + (4) و (لوحة مجمعة 27: 7) تضم زاوية مزدوجة في ذلك الجزء المكتشف من الصحن، وهنا أريد أن أقول عنه إنه مرآة لحلية ضيقة رأسية Listel تؤدي دور الطنف الفردي للعقود، وربما كان طنفاً عاماً يضم تحته العقود السبعة في كل بائكة؛ وقد شهدنا الحالة الأولى في صحون قرطبية مدجّنة ترجع إلى نهاية القرن الرابع عشر وبداية الخامس عشر، وبشكل خاص منزل كامباناس (لوحة مجمعة 28: 2، 5) ومنزل «فرسان سانتياجو»، حيث شاع الطنف الفردي في بوائك أندلسية أخرى مثل صحن سانتا كلارا في قرطبة، وبائكة مصلّى سان بارتولومية (لوحة مجمعة 28: 3) وحمامات «سوق السمك في قرطبة» (لوحة مجمعة 28: 4)، إضافة إلى صحون مساجد أو صحون أديرة قشتالية في مباني مشيدة من الآجرّ، والتي يفترض أنها وريثة صحون مساجد قديمة؛ وحقيقة الأمر هي أن موضوع طنف الصحن في المسجد الجامع بالزهراء أمر



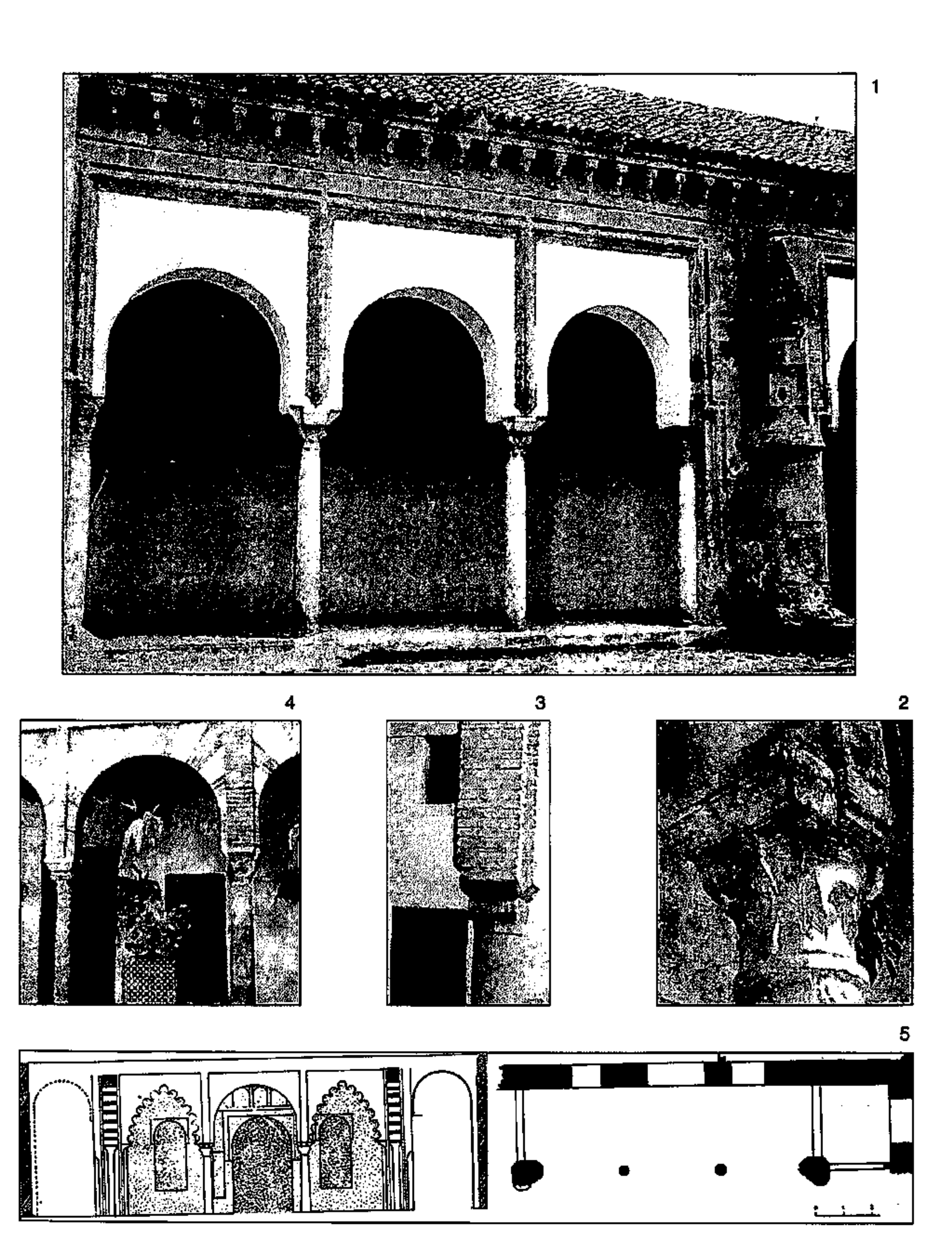
لوحة مجمعة 27:

المسجد الجامع بمدينة الزهراء – موجز.



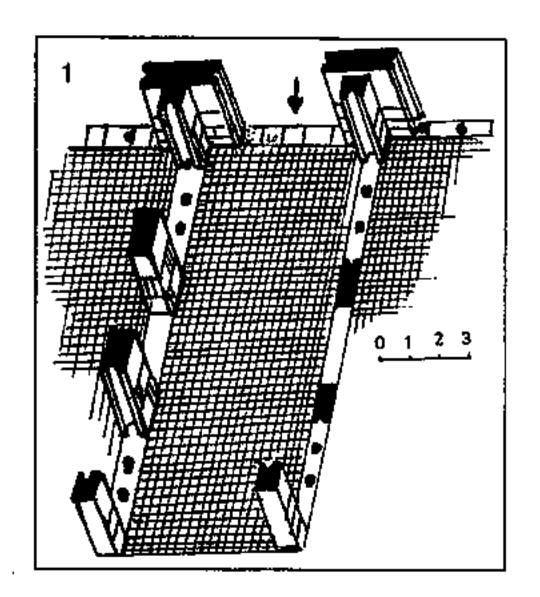
لوحة مجمعة 27-1:

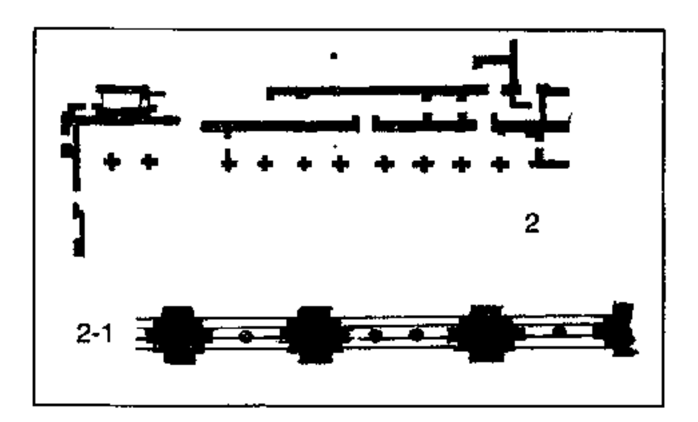
صحن المسجد الجامع بقرطبة.

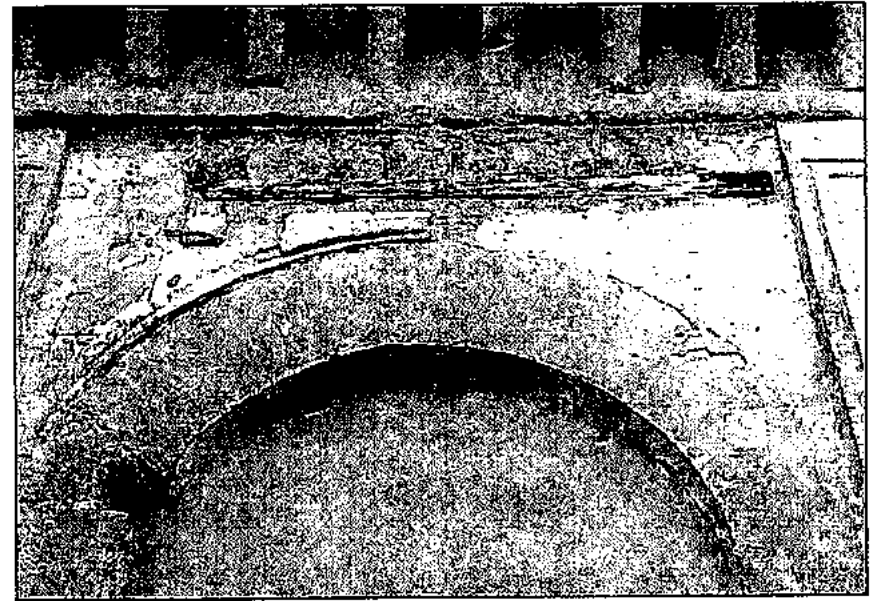


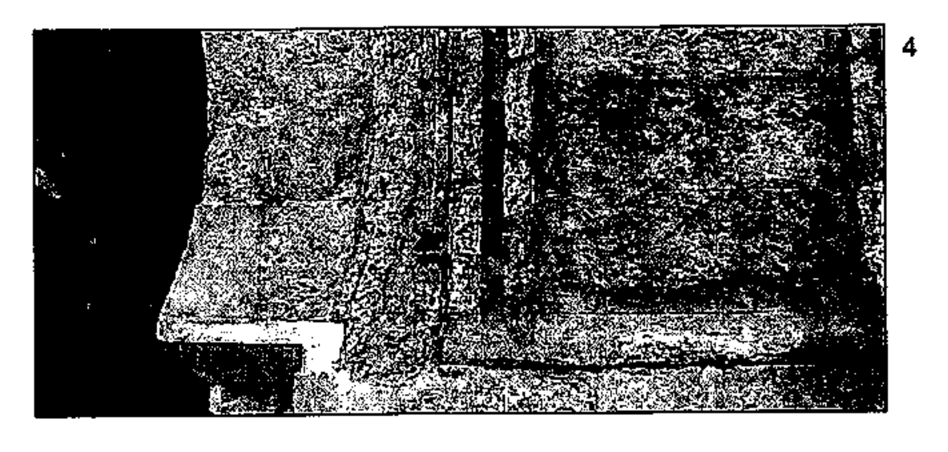
لوحة مجمعة 28:

صحون قرطبية، وكذا الدهاليز أو البوائك.









لوحة مجمعة 29:

الواجهة الشمالية، الخارجية لحرم المسجد الجامع بقرطبة 3، 4.

مفترض، ذلك أنه ينقصنا، كعنصر تكميلي، الحامل القائم فوق الحليات المعمارية المقعرة Cimacio الذي كان للحلية الضيقة Listel الرأسية، وربما أمكن أن نجد الحلول في الحليات المعمارية المقعرة الخلافية الملساء وذات الطبلية abaco التي على شكل علامة +، أو كلتا الكوابيل البارزة في الواجهة الداخلية والخارجية والتي أعيد استخدامها في البوائك الكائنة في الأضلاع المسيحية للمسجد القرطبي، وهذا ما أشرت إليه في البند الخاص بتيجان الأعمدة في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهناك احتمال كبير في أن هذا النمط من الحليات المعمارية المقعرة Cimacio يمكن أن يكون سابقاً للحليات نفسها داخل الحرم في الجزء الذي يرجع لعصر الحكم الثاني، وفي هذه الحالة فإن هذه الكوابيل هي حاملة للكوابيل modillones المجعدة لأكتاف العقود العليا نصف الأسطوانية، وفي هذا المقام نجد أن عقود بوائك بعض الصحون القرطبية التي ترجع إلى عصر ما بعد الخلافة، والتي ورد ذكرها، تضم طنفاً تقوم حلياته الضيقة Listel الجانبية على كوابيل الحليات المعمارية المقعرة ذات الشكل المتعامد التي أشرنا إليها.نلاحظ، كما أشار فيلكس إيرناندث، أن أغلب التيجان الملساء التي أعيد استخدامها في البوائك المسيحية كانت ذات حجم أقل مما هلي عليه في المصلّى (الجزء المسقوف)، وفي الوقت نفسه نجد الحليات المعمارية المقعرة، على شكل علامة +، قد جرى إعدادها في المكان نفسه من أجل الصحن الخلافي، عندما انتهت القطع التي ترجع إلى عصر ما قبل الإسلام والتي جرت الإفادة منها داخل دار العبادة، ويدخل في هذه القطع تيجان أعمدة لها سمات مشابهة للعقود الثلاثة في الواجهة الجنوبية للصحن والتي جرى تدعيمها عام 958م على يد عبد الرحمن الثالث، وفي هذا المقام فإن الصحن الأول، لمسجد أموي، له تيجان منحوتة في مكان العمل هو ذلك الخاص بمسجد مدينة الزهراء؛ وهي قطع ذات زخارف قليلة مثل السنبلة، سواء كان ذلك للصحن أو لحرم المسجد؛ ويجب تطبيق هذه النظرية الخاصة بالصحن والحليات المعمارية المقعرة، بشكل كامل، على الدهاليز أو البوائك الخاصة بصحن عبد الرحمن الثالث بالمسجد الجامع بقرطبة، ابتداء من منبت الحائط الشمالي للحرم حتى نقطة الاتصال بالحائط الشمالي عند المنارة، الأمر الذي يشير إلى أن البوائك الجانبية لعبد الرحمن الثاني قد زالت وحلت محلها بوائك عبد الرحمن الثالث، وتكتمل بذلك التجديدات الخلافية بالواجهة الجديدة لعام 958م للأروقة التسعة، وهي الواجهة الفاصلة بين الصحن والحرم. يمكن أن يكون هناك اعتراض يقول إن التيجان الملساء أو بعضاً منها ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني، فأثناء عملية توسعة الحرم خلال عصر ذلك الأمر، وكذلك في الحرم الذي يعتبر من القرن الثامن، نرى بعض هذه القطع الملساء، ربما كانت عمليات ترميم، طبقاً لكريزر Cressier خلال القرن العاشر. وأثناء عمليات البناء التي جرت دفعة واحدة خلال القرن العاشر، والتي أتحدث عنها، نلاحظ أنه لم يحترم في الصحن الأميري إلا باب ديانس Deanes والباب المواجه له سانتا كتالينا، وربما كانت هذه المداخل متوازية مع عقد في البوائك الكائنة في الأضلاع والتي ترجع إلى عصر الخلافة، وذلك تلاؤماً مع باب وعقد باثكة الحائط الشمالي؛ وهذا الصنف من التشابه هو، على الأقل، ما نجده كتجديد في صحن مسجد مدينة الزهراء، وفي هذه الحالة نجد الأبواب في مواجهة مع العقود الكبيرة للبوائك، وبالفعل فإن عقود البوائك الحالية في الصحن القرطبي، والتي ترتبط بباب ديانس وسانتا كتالينا تعتبر أكبر من الباقيات، الأمر الذي أصبح قاعدة متبعة في الصحون اللاحقة، أي خلال العصر الموحّدي والمدجّن؛ ولابد أن موضوع العقود المتوالية corridos ذات الطنف الفردي قد انتقل إلى البوائك في التوسعة التي جرت في الصحن في عصر المنصور، وهنا ليس من باب الإضافة الإشارة إلى الحوض الرخامي الذي يرجع إلى عصر

المنصور والذي سوف نراه في موضع آخر (لوحة مجمعة 75-1: 4) حيث نلاحظ أن أحد أوجه هذا الحوض فيه عقود ثلاثة كلٌ ذو ثلاثة فصوص ولكل طنفه، وبالتالي تتم البرهنة على أن قرطبة القرن العاشر كان يوجد فيها مثل هذه البنية التي تنسب للواجهة؛ هناك مثال آخر نجده في الواجهة الشمالية لمسجد الباب المردوم الطليطلي (999م)، حيث نلاحظ عقوده العليا، من الآجرّ، وبها تربيعة فردية هي الطنف، وقد أوضح ذلك تورس بالباس.

تتقابل العقود الحالية للبوائك الثلاث، المكونة من أربع مجموعات من ثلاث قائمة على أكتاف أربعة في الأضلاع، أو خمسة في الجهة الشمالية، وإلا فإنها عقود ممتدة يبلغ عددها ستة عشر أو أكثر في كل بائكة، وهذا احتمال ضعيف للغاية، نقول تتقابل مع الواجهة الجنوبية في الصحن الذي يعود لعام 958م (لوحة مجمعة 27: 3، 3-1 والصورة ولوحة رقم 29: 3، 4) حيث يلاحظ أن العقود التسعة الحالية تقوم على أعمدة (تيجان وحليات معمارية مقعَّرة ملساء، مركبة وكورنثية)، وهذه الأعمدة عبارة عن أكتاف نقاط فاصلة بحيث يلاحظ أن بين الأكتاف، ابتداء من خط الجدائر أو الحليات المعمارية المتموجة هناك حوائط مستطيلة تحل محل الوحدات الرأسية للطنف العادي، وفي هذه الحالة يلاحظ أن فوق السنجات والمسننات التي في العقود توجد وحدات عبارة عن شنبرانات أو مناكب عقود بارزة جرى إعدادها من جديد، وهذا تجديد تكرر في عقد السقيفة اليمنى القريبة من باب ديانس (لوحة مجمعة 22: B) ولابد أنه سابق على العقد الكبير الخاص بجسر المياه في عصر الخلافة المجاور في مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 27-1: 1-3، 1-1). فوق البوائك هناك رفرف ذو كوابيل modillones لها تجعيدات فوق منحنى مقعّر nacela (لوحات مجمعة 27-1: 7، 8، 9 و30: 1، 2، 3، 5 لعبد الرحمن الثالث، أما رقم 6 فهو للواجهة التي ترجع إلى عصر المنصور)، وهذه الكوابيل منقولة عن رفرف صحن المسجد الجامع بالزهراء (2) (4)، وعن المسجد الجامع بقرطبة مع إضافة حاجز مرتفع تتوجه شُرّافات مسننة حادة كانت قائمة أيضاً في صحن المسجد الملكي، وكذلك هنا، في مناطق من هذا الصحن، نجد بعض الأفاريز ذات النقوش الكتابية العربية بالكوفية، كانت بين العقود والكوابيل (لوحة مجمعة 27-1: 4)؛ هذه الطوابق التي تحمل نقوشاً كتابية، في الصحون ليست بمستغربة، ذلك أنها موجودة فوق بوائك صحن المسجد الجامع في سوسة الذي يرجع إلى عصر الأغالبة، ونشره جولفن، غير أن النقوش الكتابية في هذه الحالة هي نقوش للوحة تأسيسية تشير إلى الأمير أبي العباس بن الأغلب، وإلى عام 850 - 851م (انظر اللوحة المجمعة 17-4 من الفصل الأول)؛ نعود، في نهاية المطاف، إلى العقود الثلاثة المتساوية أو إلى الثلاثي البيزنطي للبوائك لنقول إنه لا يجب أن نقلل من شأن العقد الثلاثي بين أكتاف الرواق المركزي في الصالون الشرقي لمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 29: 1)، ولا من شأن بائكة التشريفات في هذه المدينة (لوحة مجمعة 29: 2)؛ في هذه اللوحة نفسها أقدم نمطاً لمخطط بائكة كنيسة بيزنطية أشار إليها إيرنز (Airnos) جامع الفاتح (1-2) وهو شديد الشبه ببوائك صحن المسجد القرطبي.

وسيراً على طريق مناقشة وضع البوائك المسيحية الحالية في صحن المسجد الجامع بقرطبة تبرز أمامنا الأكتاف الحاملة على شكل حرف T، وهي عبارة عن أكتاف لها دعامات نحو داخل الصحن، ويذكرنا بالثلاثي البيزنطي كأفضل طريقة للحفاظ على ثبات الأعمدة الهشة (لوحة مجمعة 2، 3 مخطط C نيست) وهذه بنية، كما شهدنا يمكن أن تكون نسخة من النمط الخلافي الذي حلت محله؛ فإما أن يتم قبول هذه النمطية كحل جيد خلال القرن العاشر، أو أن نلجأ إلى النظام المستخدم في بوائك صحن مسجد مدينة الزهراء، من عقود ممتدة يبلغ عددها سبعة في كل بائكة، وعندما

ينتقل هذا النمط إلى صحن المسجد الجامع بقرطبة نجد هناك عدداً يزيد عن الحد بكثير من العقود التي تفتقر إلى الثبات والاستقرار (انظر اللوحات 4، 5، مخطط الصحن أعده لامبرت)، وهذه البوائك غير معتادة في صحون المساجد الإسلامية؛ أما بالنسبة لكيفية الالتقاء، معمارياً، بين بائكتين في الزاوية، في الجهة الشمالية لصحن المسجد القرطبي، فإن الحل الذي جرى التوصل إليه في المسجد الملكي (لوحة مجمعة 27: 7) هو على النحو التالي: هناك أكتاف ذات مخطط على شكل علامة +، وذراعان عند كل منبت من منابت بائكة الصحن، أما الآخران (الذراعان) فهما لعقود فردية داخلية كدعامة، وبذلك نجد أن في زاوية الالتقاء بين البائكتين يتأتى فراغ مربع، وهذا حلّ أدخله بنجاح تورس بالباس في عملية إعادة تصور ما كان عليه مخطط الصحن القرطبي خلال عصر عبد الرحمن الثالث (لوحة 3، 5)، لم يصل تورس بالباس لمعرفة المسجد الملكي، فهذا الحل، الذي يتمثل في عقود فوق أكتاف أو أعمدة، جرى اتخاذه في المساجد الجامعة في سوسة والمهدية، وبعد ذلك بكثير في المسجد الجامع في الجزائر والمسجد الموحّدي في إشبيلية، ويكفي لتوضيح هذا الموضوع الإشارة إلى عقود التقاء بائكتين في صحن المسجد الجامع بالقيروان، رغم أنها ترجع إلى القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة 30-1: 4)؛ وكان هذا الحل من الأمور المعتادة في غرفة التدفئة في الحمامات الأندلسية، كما نراه في بعض صحون الأديرة المدجَّنة.

بقي أن نشير إلى النص التأسيسي الذي نراه إلى جوار العقد المركزي، الذي جرى ترميمه بالكامل (الباب يسمى باب السّعف Palmas) في البائكة الجنوبية للصحن (لوحة مجمعة 30-1)، وقد قرأه ليفي بروفنسال حيث وردت البسملة وأن عبد الرحمن الناصر أمر ببناء هذه الواجهة وتقويتها، كما أن التاريخ هو الموافق لعام 958م. وهذا الإسهام المهم جدير بلوحة تأسيسية مثل تلك التي نجدها في منارة مسجد مدينة الزهراء ومسجد قرطبة، وقبل ذلك بكثير في باب سان استبان؛ وخلال هذه السنوات الأخيرة نشرت بينيّا ملخيدو P. Melgido جزءاً من نقش كتابي تأسيسي يرجع إلى عصر عبد الرحمن، هو، عمليات النقش السابق ولو أن التاريخ قد غاب عن النص، وترى الباحثة أن هذا النقش هو نسخة، لم يستخدمها عبد الرحمن الثالث، توجد في واجهة باب بالماس، لكن يمكن أيضاً أن تشير إلى واحد من البوائك التي أقامها هذا الخليفة، ولا ندري إلى أي من هذه البوائك واضعين في الحسبان أنها ثلاث.

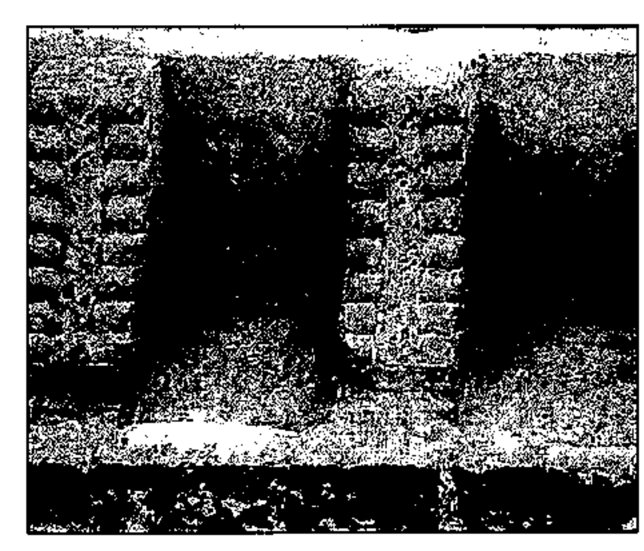
11 - 2: المئذنة الكبرى لعبد الرحمن الثالث:

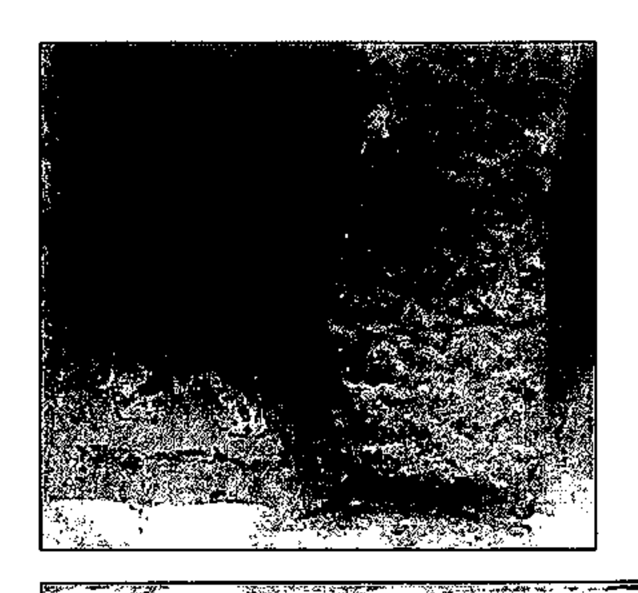
أصبح هذا المنار، الذي درسه فيلكس إيرناندث بدقته المعهودة، داخل البرج المسيحي الحالي الذي يرجع إلى القرن السابع عشر وتبقىّ منه ارتفاع يبلغ 22 متراً، إضافة إلى أربعة أمتار لحائط في الوسط بينهما، طبقاً لجومث مورينو، وكان المخطط المربع ذا مساحة تصل إلى 8.48 × 8.48م (لوحة مجمعة 31: 1، عملية إعادة تصور قام بها فيلكس إيرناندث، الواجهة من الشمال للجنوب، ومن الشرق للغرب)؛ ومن خلال البيان،(الجزء الثاني) لابن عِذاري، في نص نشره جارثيا جومث وأشرنا إليه سابِقاً، نعرف بعض التفاصيل عن هذا المنار الفريد؛ فقد استخدمت فى بنائه كتل حجرية تم جلبها، على عجل (بسرعة)، وكان في البرج سُلّمان، بدلاً من سلّم واحد، وأن من كانوا يصعدون على هذا السلّم أو ذاك لا يلتقون إلا في الجزء العلوي، وكل سلّم كان يضم 107 درجات، واستغرق البناء ثلاثة عشر شهراً، فهل كان الزمن نفسه الذي استخدم في بناء المبنى القديم للمسجد في عصر عبد الرحمن الأول، طبقاً للمصادر العربية أيضاً؟؛ هناك بعض المؤرخين العرب الآخرين الذين يقدمون لنا المقاسات التالية للبرج؛ ويرى ابن بشكوال، من خلال المقرّي، وابن غالب، أن الارتفاع يبلغ 54 ذراعاً حتى المكان الذي

ينطلق منه الأذان، أما إجمالي المبنى فهو 74 ذراعاً، بينما ضلع مربع المخطط يصل إلى 18 ذراعاً، ويلاحظ أن كلا المصدرين لا يحدد ما إذا كان الذراع مأمونياً أو رصّاصياً حيث أن المساوي لهذا المقاس أو ذاك بالأمتار هو 47.14م و 58.76م على التوالي، طبقاً لفيلكس إيرناندث. ومن جانبه يقول الإدريسي أن الارتفاع الإجمالي يبلغ مائة ذراع رصّاص، أي 80 ذراعاً في الطابق الأول، حتى مكان المؤذنين، إضافة إلى عشرين ذراعاً للقبة أو الطابق الثاني المخصص لهؤلاء. وعندما نترجم تلك المقاسات بالأمتار نجد الارتفاع الإجمالي يصل إلى 58.75م (47 للطابق الأول و 1.75 للقبة)، رغم أن فيلكس إيرناندث يدخل في ذلك الارتفاع تلك القطعة المعدنية المسماة «الجامور»؛ وحقيقة الأمر، هي أن هذه المقاسات مبالغ فيها، ومن هنا يقول لنا هذا المؤلف إن الإدريسي قد أخطأ في تحديد نوعية الذراع المستخدم في القياس وأن الذراع مأموني، ومعنى هذا أن الارتفاع يبلغ 47.14م (الإجمالي) (30.80م للطابق الأول، و 11.04م لطابق المؤذنين و 5.30م متراً للقطعة المعدنية أو القضيب) (لوحة مجمعة 31: A-2)؛ نعود مرة أخرى إلى المقاسات التي أوردها ابن بشكوال وابن غالب، فقد كان فيلكس إيرناندث يعتقد أن نوعية الذراع في هذه الحالة هو الذراع الرصّاصي، وبالتالي فعدد الأمتار هو 42.89م، وفي نظري، هذا الذراع كان مأمونياً وبالتالي يصل الارتفاع الإجمالي إلى 34.41م (25.45م للطابق الأول و 8.95م للطابق الثاني) (لوحة مجمعة 31: B-2)؛ هذه المقاسات تتوافق مع ذلك الجزء من المخطط، حيث يبلغ طول الضلع 18 ذراعاً، ولما كان الذراع مأمونياً فإن الضلع يصل إلى 8.48م وهذا هو المقاس الفعلي الذي وصلنا حتى اليوم من المبنى؛ وعموماً، فبناءً على وجهة نظري أقول إن المنار كان ارتفاعه 4/1 من ضلع المخطط أي أربعة أضعاف ضلع المخطط، و 4/1 بالنسبة للطابق الأول.

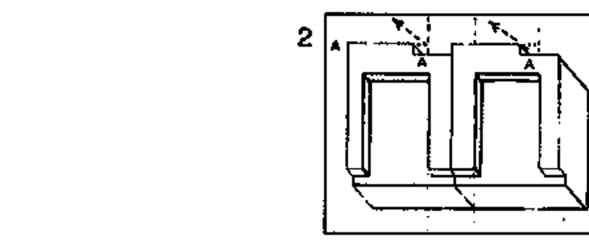
هذه المقاسات هي تقريباً التي كان عليها منار مسجد مدينة الزهراء، طبقاً للمقري، 40 ذراعاً طولاً × 10 عرضاً، وقد أكدت الحفائر التي جرت في هذه المدينة تلك المقاسات حيث إن مخطط المئذنة يبلغ طول ضلعه 5 أو 5.05م (لوحة مجمعة 31: 5 عملية إعادة بناء)، والشيء نفسه يمكن أن ينطبق على المئذنة التي شيدت في عصر هشام الأول في المسجد الجامع بقرطبة، والذي يبلغ طول ضلعه ستة أمتار، وجاء هذا من خلال الأساسات التي اكتشفها فيلكس إيرناندث حيث كان الضلع 5م بينما الارتفاع 40 ذراعاً طبقاً للمقري = 20م، أي أن النسبة، وهي 4/1، كانت سارية المفعول في قرطبة مع نهاية القرن الثامن، وهذه نفسها التي نراها في المئذنة التي ترجع إلى القرن التاسع في سان خوان بقرطبة وهي المئذنة التي لم يصلنا منها إلا الطابق الأول الذي يبلغ ارتفاعه 10.92م، أما الضلع فهو 3.70م أي أن الارتفاع هو بنسبة 3/1، وبذلك تصل النسبة الإجمالية، مع ذلك الجزء العلوي الذي زال، إلى 4/1؛ وعلى سبيل المقارنة نجد أن المنارة التي ترجع إلى الأغالبة في المسجد الجامع بالقيروان، والتي رفع كل من كروزويل وليزن مقاساتها، يصل طول ضلعها إلى 15.80م، عند القاعدة أما إجمالي ارتفاعها (الطابقين) فيصل إلى 24.30م، أي أن النسبة هي 2/1 تقريباً، ويبدو أن وجهة نظر هذين الباحثين، ومعهما مارسيه، تقول إن الطابق الثالث للمنار جرت إضافته خلال عصر الحفصيين خلال القرن الثالث عشر (لوحة مجمعة 32: 4، 5).وعندما ننظر إلى الأبراج الموروثة عن العالم القديم والمآذن الموروثة عن العالم الإسلامي في المغرب (لوحة مجمعة 32: 8) نجد أن النسبة، وهي 4/1، تبدو أمراً واقعاً منذ الزمن القديم (انظر اللوحة المجمعة 44 في الفصل الأول مع قراءة لكل واحدة من المآذن والأبراج) وبالنسبة لاسم المنارة الجديدة التي شيدت في عصر عبد الرحمن الثالث فإن ابن بشكوال يشير إلى أن عبد الرحمن الثالث أمر بهدم المنارة الأولى وبناء برج «صومعة».

عندما نتحدث عن واجهات المئذنة نجد أن فيلكس إيرناندث يعتمد على ما بقي داخل البرج المسيحي ويعتمد على أختام المدينة، (ق14) (لوحة مجمعة 31: 6، 7)، ويقوم برسم الواجهات الشمالية الجنوبية، والشرقية الغربية، (لوحة مجمعة 31: 1) حيث يلاحظ فيها وجود مجموعة من النوافذ المتراكبة، وفي الواجهة الأولى نجد صفين من النوافذ ذات العقود القوائم الحدوية الشكل وذات السنجات الكاملة والطنف المشترك الذي يلفها، وفي الجزء الأسفل، نرى الباب من داخل الصحن؛ أما الواجهة الأخرى فنجد صفاً واحداً مكوناً من نافذتين ذواتا عقود ثلاثة على شاكلة العقود السابقة (لوحة مجمعة 31: 4، ونشرها تورس بالباس)، ويرى جومث مورينو أن السنجات الكاملة قد استخدمت لأول مرة في قرطبة في هذا المبنى، رغم أننا نلمحه أيضاً في إحدى واجهات مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13)، وتكتسب النوافذ الأولى ذات العقود التوائم والطنف المشترك أهمية خاصة، نظراً للحل الذي تم التوصل إليه بشأن الاتحاد الذي يتم، بين أسفل قالب المنكب والطنف، وهذا حل لم يكن شديد الوضوح في النوافذ ذات العقود الثلاثة، ويتمخض هذا الحل عن شريط أفقي للربط بين المنكب والطنف، والذي قلنا عنه إنه غامض أو غير واضح في عقد باب سان استبان، وقد انتقل هذا النموذج إلى عقود قوائم في الكنائس المستعربة في الشمال، وإلى منار مسجد ابن طولون (فيلكس إيرناندث) والأبراج الطليطلية، التي ربما كانت مآذن، والتي نجدها في سان بارتولوميه وسانتياجو دل آرّابال. وبالنسبة للبوائك الزخرفية التي تتوج الطابق الأول للمئذنة، والتي زالت من الوجود، فإنني أعتقد أن المكان الذي يحدده فيلكس إيرناندث لها، في عملية إعادة البناء، غير اعتبارية، ذلك أنها تبتعد كثيراً عن الجزء العلوي للشرّافات (لوحة مجمعة 31: 1، A–2) وبذلك فمن المنطقي أن تكون في المكان الذي حددته لها في عملية إعادة البناء التي أتصورها (لوحة مجمعة 31، B–2) حيث أقترح هنا رؤيتين للقبة، أو مكان المؤذنين، مع وجود شرفة أو مكان له سقف جمالونى ذو أربعة أضلاع، بدلاً من القبة نصف الأسطوانية في إعادة البناء التي يقدمها فيلكس إيرناندث، ولا تبدو لي مناسبة عملية إعادة البناء في الرسم الذي نشره جومث مورينو (لوحة مجمعة 31: 3)، حيث يلاحظ أن العقود الزخرفية العليا في الطابق الأول تتكرر في الجزء العلوي للطابق الثاني، وهو أمر لا تحدثنا عنه بشيء الروايات الخاصة بالعصور الوسطى أو الدراسات الحديثة للمئذنة، كما أنها لا توجد في مآذن لاحقة وأبراج مدجّنة اللهم إلا تلك التي توجد في أتيكا وبلمونتي (سرقسطة)؛ وربما كان تتويج الطابق الأول عبارة عن حليات معمارية مقعرة، ومن الأدلة على ذلك كتلة حجرية تم العثور عليها إلى جوار مئذنة مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 31: 8) وفوق هذه الكتلة نجد الطابق الخاص بالشرّافات المسننة الحادة والمتدرجة، وهي ثماني شرافات، إضافة إلى اثنتين نصفيتين في الأطراف، طبقاً لعملية إعادة بناء قام بها فيلكس إيرناندث، ويتكرر الشيء نفسه في قمة الطابق الخاص بالمؤذنين، غير أن عدد الشرّافات هذه المرة هو أربع، كما أن أنصاف الشرّافة نجدها في الجوانب، وفي هذا المقام أشير إلى أن محاولتي إعادة بناء المئذنة (تصورها) الخاصة بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 31: 5) تتوافق تماماً مع ما سبقت الإشارة إليه عند فيلكس إيرناندث، فقد ظهرت إلى جوار المئذنة الخاصة بالمسجد الملكي بعض الشرّافات المزخرفة وكان لها مقاسان، وعندما نضع في الحسبان مقاساتها نجد أنها تتوافق مع المئذنة، حيث أن الطابق الأول ذو ست شرافات، إضافة إلى نصفي شرافة في الأطراف، أما المقاس الثاني فهو للطابق الآخر، بمعدل أربع شرافات ونصفين في الأطراف. وماعدا ذلك يجب أن نشير إلى الأصالة التي عليها المنارة القرطبية من حيث وجود السلّم المزدوج الذي يفصله حائط في الوسط بحيث نجد سلّمين كل مستقل عن الآخر (لوحة مجمعة 31: 1)

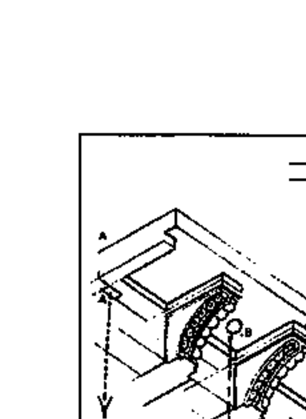




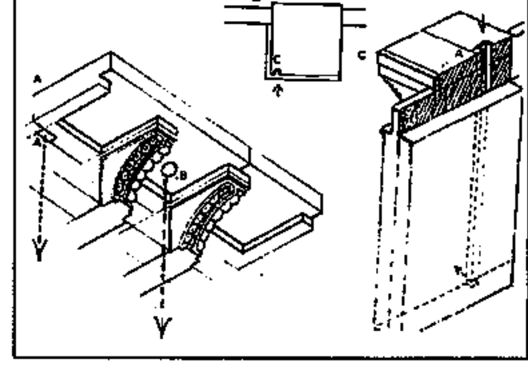
2



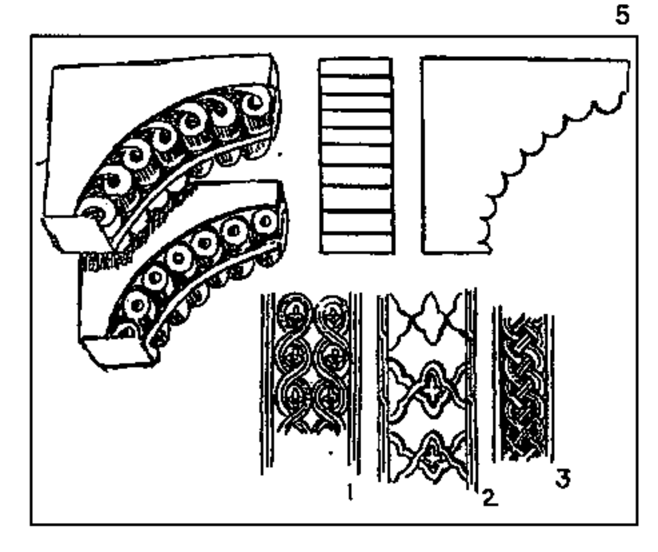
3



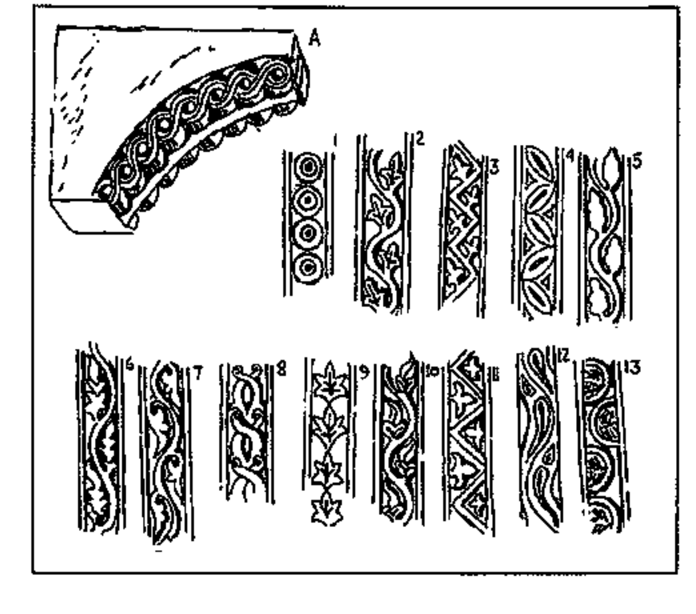
4



5

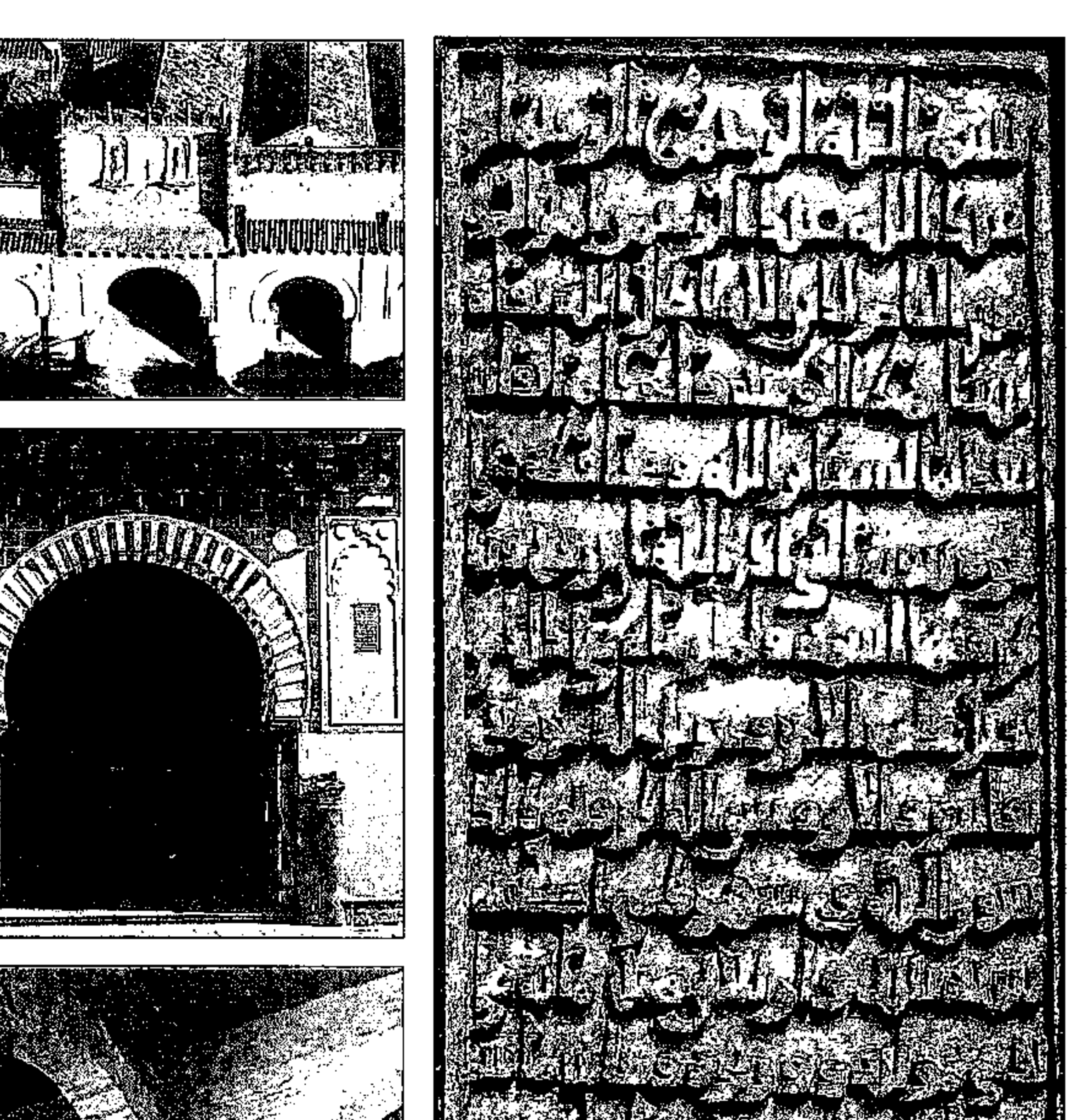


6



لوحة مجمعة 30:

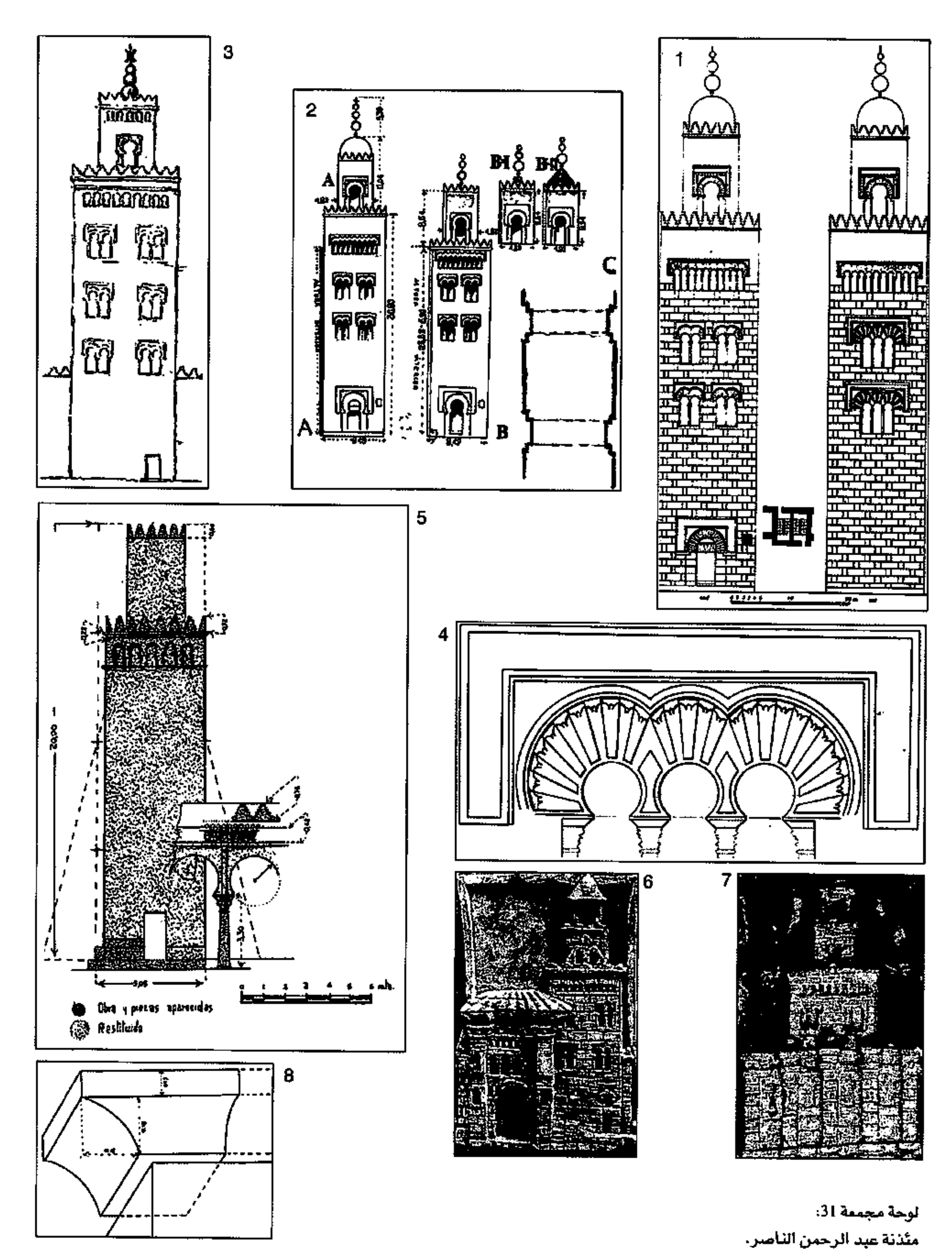
زخارف ذات كوابيل Modillones في الصحن، المسجد الجامع بقرطبة ومدينة الزهراء. 4،2 : مدينة الزهراء.



لوحة مجمعة 30-1:
نقوش كتابية في لوحة تأسيسية في الحائط الجنوبي للصحن.
المسجد الجامع بقرطبة.

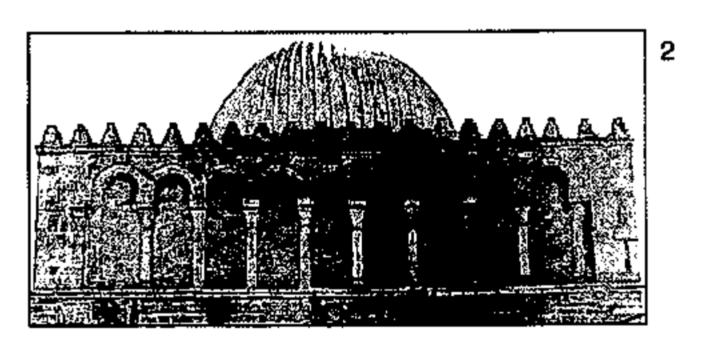
ولكل سلّم الذّكر الخاص به (العمود) المستطيل والذي حوله نجد الدرجات التي يتوجها سقف مقبّى، قبو مشطوف، بين عقود حدوية، طبقاً لوجهة نظر لامبرت، أما في الأطراف، أي الأجزاء الوحيدة التي بقيت، والتي رآها فيلكس إيرناندث، نجد أقبية نصف أسطوانية ممتدة في شكل حدوي، ومزخرفة بأشكال هندسية - مرسومة - بلون المغرّة، على طبقة من الجصّ، وسيراً على هذا النمط من الأقبية المتدرجة ذات العقود الفاصلة (لوحة مجمعة 31: 2) نجد سلّم برج الكاريبو (قرطبة) (ق 14) طبقاً لرؤية جومث مورينو وفيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 32: 1)، وكذلك النموذج الذي يرجع لعصر الخلافة، ولو أنه بدون أكتاف في الوسط، حيث نراه في أبراج أخرى مسيحية أو مدجّنة، ومن أمثلة ذلك برج «كارثيل» في قصبة ألكالا لاريال (لوحة مجمعة 32: 3) ويتناقض كل هذا مع نظام السقف المتخذ من منارة المسجد الجامع بالقيروان (انظر لوحة مجمعة 6: 1 في الفصل الأول)، حيث نجد متواليات من القباب نصف الأسطوانية، لكنها أقرب إلى المنارات الأندلسية خلال عصر ما بعد الخلافة، في المحافظات.

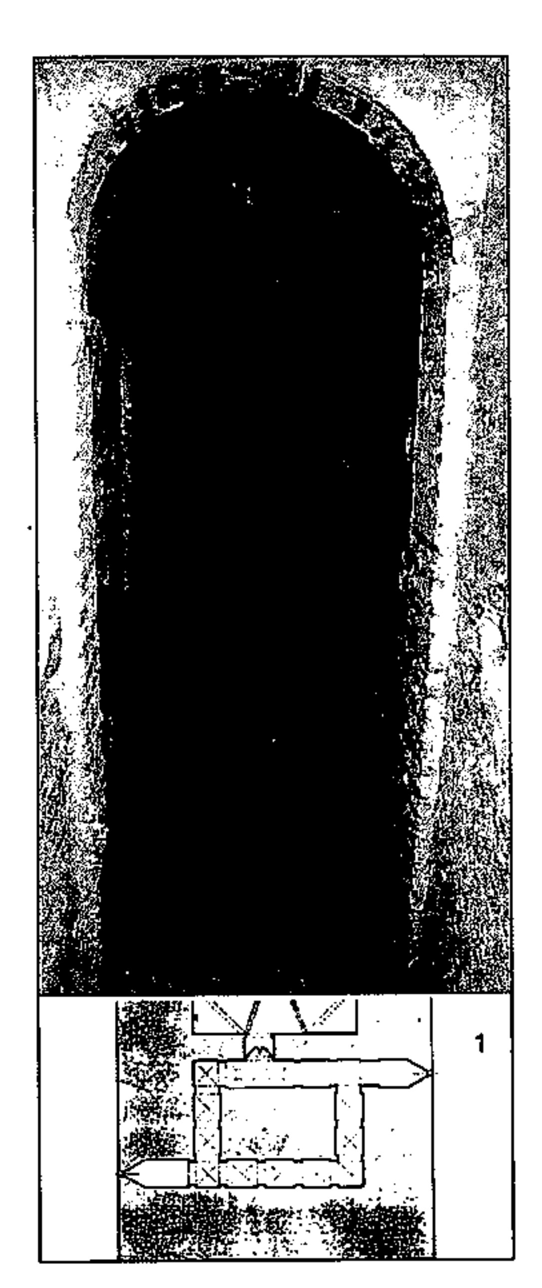
نعود للإلحاح على البوائك الزخرفية الكائنة أعلى الطابق الأول للمئذنة القرطبية، حيث يلاحظ أن إعادة بناء عقد باب سانتا كتالينا يسهم في إعادة تصور تسعة عقود صغيرة، بدلاً من العشرة التي يضعها فيلكس إيرناندث في عملية إعادة تصور المنار، سيراً في هذا على نموذج الخيرالدا؛ نجد في الرسم الذي قدمه جومث مورينو (لوحة مجمعة 31: 3) تسعة عقود، والشيء الغريب هو أن هذا العدد نجده في الجزء العلوي لباب ريجانة Rijana الذي أضيف خلال عصر الحفصيين إلى المسجد الجامع في القيروان (لوحة مجمعة 32: 2): نجد عقوداً صغيرة تعلوها أفاريز من الشرّافات من الصنف القرطبي، وكلا هذين القطاعين شديد القرب من المكان الفاصل أو الفراغ الذي يوجد بينهما في المئذنة القرطبية التي تصوّرها فيلكس إيرناندث، وعلى هذا فمن المحتمل أن يكون أصل ما في الباب التونسي هو المآذن الأموية القرطبية، مثلما هو الحال في باب المكتبة بهذا المسجد، وهو في نظري تأثير متأخر للواجهات الأندلسية التي ترجع إلى عصر الخلافة. هناك تسعة عقود صغيرة في قطاع في الأبراج المدجّنة في أرغن: أتيكا، وسانتياجو دي دروقة وأبراج تروال؛ وسوف يكون من باب الإطناب، في باب الحديث عن هذه البوائك الزخرفية، تعدادها في العمارة المشرقية أو المغربية سواء كان في إطار العالم الإسلامي أو خارجه، ففي قرطبة نجد أن إضافة الشرّافات إلى الجزء العلوي بدأت في باب سان استبان بالمسجد الجامع، وكذا مئذنة سان خوان؛ نرى النمط نفسه في واجهات أبواب مسجد الزهراء، إضافة إلى الواجهة الصغيرة الخاصة بمكتبه المسجد الجامع في القيروان؛ ويرى فيلكس إيرناندث في هذا المقام وجود سابقة للعقود المتوالية Corridos في القطاع الخارجي للكنيسة القوطية سان فروكتووسو دي مونتيلوس، وعن سيجو بريجا نشر أ. ألماجرو، الأب، بحثاً عن عقود زخرفية ممتدة خاصة بكرسي أسقفي من الحجارة في البازليكا (لوحة مجمعة 32: 6)، كما أفصح لنا مارفيل رويث عن كتلة حجرية مهمة عثر عليها في قرطبة وبها أكثر من خمسة عقود ممتدة، محفوظة الآن في متحف الآثار بالمدينة (لوحة مجمعة 32: 7)، إضافة إلى أطلال من العقود الحجرية الصغيرة، خارج نطاق وجودها، عثر عليها في كنيسة سان بدرو لوروسا (فيلكس إيرناندث)؛ وليس من المستبعد أن تكون هذه العقود موجودة في أبراج الكنائس القرطبية التي زالت من الوجود، غير أن ما يلفت الانتباه في منار عبد الرحمن الثالث هو أن عدد الأعمدة التي كانت في النوافذ، من الداخل والخارج، والتي كانت، طبقاً للمؤرخين العرب، تتراوح بين 250 و 300، يستحيل أن يتوافق مع نوافذ المئذنة التي أعيد تصورها على يد فيلكس إيرناندث فإذا ما وزعناها وجدنا في القطاع الخارجي 80 عموداً ولكلٍّ

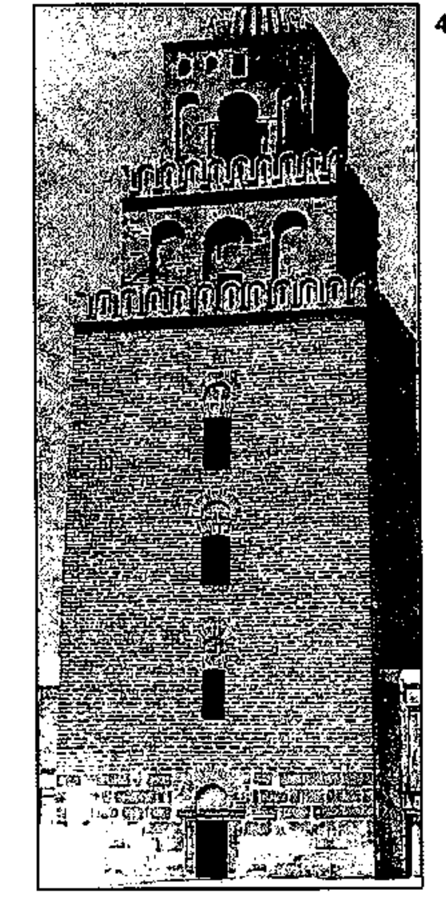


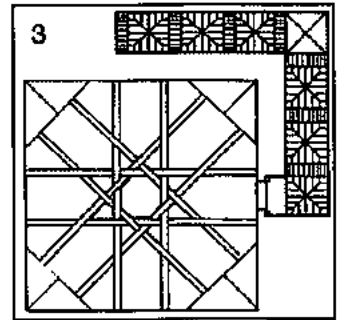
لوحة مجمعة 31:

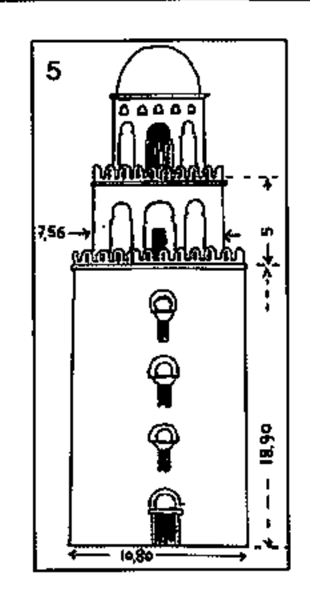
مئذنة عبد الرحمن الناصر.



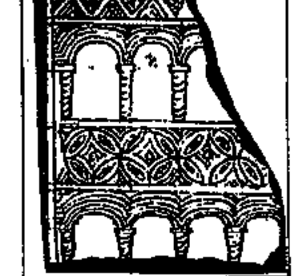














لوحة مجمعة 32:
عن المآذن بعامة.

تاجه وحليته المعمارية المتموجة Cimacio. وبهذا نجد أن قرطبة تشهد لأول مرة، في العالم الإسلامي، ظهور أفضل مئذنة مزخرفة، وقد تجاوزت في هذا، بكثير، مئذنة المسجد الجامع بالقيروان التي ترجع إلى القرن التاسع، والتي تبدو كأنها برج طلائع حربي أكثر منها منارا (لوحة مجمعة 32: 4، 5)؛ وطبقاً لما شهدنا – في نهاية المطاف – من خلال الروايات العربية – سواء ما يتعلق بمنار هشام الأول أو بمنار عبد الرحمن الثالث – أن هذه الأبنية تعرف باسم «الصومعة»، ومع هذا فقد ورد عند الإدريسي في معرض حديثه عن الطابق الثاني ذكر مصطلح «منار» كاسم للمبنى بالكامل، وعندما نتأمل المشهد الأندلسي نجد أن المصطلح الأول هو الذي كان سائداً، نقلاً عن المشرق، حيث نعرف من خلال المقريزي أن الخليفة معاوية أمر ببناء أبراج أطلق عليها صوامع من أجل الأذان؛ وبهذا الاسم تُعرف المئذنة الخاصة بمسجد أركوش دي لافرونتيرا (قادش) يرجع إلى عام 952م، طبقاً لقراءة اللوحة التأسيسية (قرأتها ونشرتها إيوخينيا جاليث) (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 12: 2). والمعنى العام الشائع لمصطلح «صومعة» هو أنه بمثابة ضريح لأحد المتصوفة، ولا شك أنه إشارة إلى مكان المؤذن، وهذا خلافاً لمصطلح «المنار» الذي يعني برجاً ويشير إلى المبنى بالكامل؛ وعلى هذا فإن ذلك السرّاي الخاص بالمؤذن والذي يطلق عليه الإدريسي مصطلح «بيت» (غرفة)، كانت له أبواب أربعة بشكل شبه دائم، أي بمعدل باب في كل جهة. وبالنسبة للنقش التذكاري للمنار القرطبي نجد أن فيلكس إيرناندث يقول بأنه كان إلى يمين باب المدخل المطل على الصحن، وربما سار في هذا على مقولة لأمبروسيو دي موراليس الذي تحدث عن لوحة من الرخام مكفتة في الجدار «وبها الكثير من النقوش الكتابية العربية» (تورس بالباس).

11 - 3: الشرافات المسننة الحادة بالمسجد الجامع بقرطبة:

مع بداية إنشاء المسجد الجامع ونحن نرى في الأجزاء العليا منه هذه الشرّافات كتتويج للحوائط والمنارات من الخارج، ثم بعد ذلك فوق الحائط الفاصل بين الصحن والحرم، حسبما نرى اليوم، ولا شك أن هذه القطع، الملساء دائماً، تعرضت للإصلاح والترميم على مختلف العصور (لوحة مجمعة 33: 1، 2، 3، 4). والاحتمال الكبير في أن هذا الصنف من الزخرفة المطبق على الواجهات، نجده أيضاً خلال القرن التاسع، استناداً إلى الواجهة الداخلية لباب سان استبان (لوحة مجمعة 22: 5)، وكذا إحدى الشرافات الخاصة بمئذنة المسجد القرطبي سان خوان، والتي انتشلها فيلكس إيرناندث، إضافة إلى قطعة أخرى عثر عليها في مسجد فونتنار؛ غير أن القرن التالي شهد بلوغ الشرافات أقصى ازدهار لها، وهذا ما تؤكده الشرافات التي عثر عليها في مسجد مدينة الزهراء، إلى جوار المئذنة وعلى طول الحوائط الجانبية للصحن؛ وقد أمكن (عادة تصور واجهة لهذا المسجد، في الجزء العلوي منها (لوحة مجمعة 34: 13)،حيث تعلوها الشرّافات وعقود حدوية (ربما كانت خمسة) ذات سنجات كاملة، وانحناء بارز للمنكب، وكأن ذلك إعلان عن عقود النوافذ الخاصة بالمنارة القرطبية وعقود «الصالون الكبير» في المدينة الملكية. نجدها أيضاً في مناطق في حرم مسجد مدينة الزهراء، في أحجام مختلفة كما أنها مزخرفة وملساء، حيث يلاحظ أن الصغرى منها تضم زخارف تتعلق بالواجهات المشار إليها، ثم تليها شرّافات أخرى مزخرفة ولها مقياسان، وربما تنسبان إلى المنار (لوحات مجمعة 33: 5، 6 و 34: 5، 7، 8). هناك شرافات أخرى كبيرة وملساء ولها أنماط مختلفة، التي ربما كانت للصحن (لوحة مجمعة 34: 6، 9)؛ أضف إلى ما سبق، هناك بعض القطع المزخرفة عثر عليها في المنشآت الملكية الخاصة بالشُرّفَة العليا، بما في ذلك كتلة حجرية بها ما يشبه الشرّافة

في خط غائر، في إشارة إلى طريقة إعداد المسننات الحادة (لوحة مجمعة 34: 12). ظهرت بعض الشرّافات الملساء في المسجد الجامع في تطيلة وأرى أنها ترجع لعملية إعادة بناء المبنى خلال القرن العاشر (لوحة مجمعة 34: 10)؛ وبالنسبة لأصول هذه الشرافات، يتفق كافة المؤرخين الذين درسوا المساجد القرطبية في الأصول المشرقية لها من شرافات عباسية من سامرّاء (طبقاً لهارزفيلد) (لوحة مجمعة 34: 2) والأموية في الحلبات Hallabat وخربة المفجر (طبقاً لهاملتون)، وهي جميعها مزخرفة (لوحة مجمعة 34: 3، 4)، كما أن أسلوبها شديد الشبه بالذي عليه هذا الصنف في مدينة الزهراء؛ وقد عثر على بعض الشرافات، ذات الشكل المشابه للتي سبقت، في مباني في عَمّان (أ. ألماجرو جوربيا). هذا الصنف من الزخارف نجده في تتويج المباني الأموية في سورية، مثل قصر الحير الغربي؛ لكن ربما كانت الشرّافات الأكثر قدماً في المغرب الإسلامي هي التي تراها في فسيفساء بيزنطية في متحف الباردو بتونس (لوحة مجمعة 34: 1)، وربما تسبق في هذا الشرّافات ذات المسننات الحادة والتي تحمل بصمات ساسانية؛ وبالنسبة للمساجد في أفريقية، يمكن القول إن الشرافات الأكثر قدماً هي التي تتوجه واجهة مكتبة المسجد الجامع بالقيروان؛ كما نراها بشكل متقطع في رباط منستير (لوحة مجمعة 34: 11) وداخل القبة الكائنة عند بداية الرواق الرئيسي بالمسجد الجامع بتونس، إضافة إلى أنها هي التتويج الذي شهدناه في باب لالا ريحانة (ق 13)، وحول ما إذا كانت بوابة محراب مسجد مدينة الزهراء تضم شرّافات، فإن الشاهد على ذلك بعض القطع الصغيرة الملونة التي عثر عليها في منطقة القبلة (لوحة مجمعة 34: 6-1)، وكذا بعض الأطلال الخاصة بعقود، في ذلك المكان، أما بالنسبة لباب المحراب بالمسجد القرطبي وأبوابه الخارجية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني فلا توجد شرّافات. وعودة إلى المشرق الإسلامي نبرز فسيفساء بيزنطية نشرها كروزويل، في المسجد الأموي بدمشق، ولها عقود حدوية متوجة بشرفات ذات مسننات حادة.

ويحدثنا فيلكس إيرناندث عن الشرافات القرطبية، بعامة، مشيراً إلى أن الأقدم منها كانت الأعلى والأقل عرضاً، بينما نجد شرافات القرن العاشر تتوافق في الطول والعرض، اللهم إلا بعض الاستثناءات، وإذا ما أردنا تحديداً وجدنا أن شرافات المسجد الجامع في الزهراء كانت أكثر ارتفاعاً وأقل عرضاً، طبقاً لهذه المتوالية 4-50، 35-60، 68-70، 43-70، 68-76؛ 1، 1، و 78-10، ويمكن تمييز صنف عن آخر منها من خلال القطاع السفلي، المائل، بشكل شبه أسطواني، كما كانت القمة تتغير حيث كانت قمة من رأسين منحنيين أو مثلثة الشكل (ثلاثة فصوص)؛ وبالنسبة للمشرق، فإن المسجد الجامع في دمشق كان به شرافات ذات مسننات حادة سابقة على الحريق الذي تعرض له عام 1256م (سوفاجيه)، كما أن هذا المسجد قد جرى تزيينه بفسيفساء تعتمد على التقنية البيزنطية، حيث نجد عقدين حدويين صغيرين تتوجهما شرّافات ذات مسننات حادة، وهي التي أشرنا إليها سلفاً، طبقاً لرسم أعده م. إيكوشارد، وقد تكرر هذا الموضوع، مع بعض التغييرات، في أحد حوائط منبر المسجد الجامع بالقيروان (863-862م) وهو ذو تأثير عباسي.

نعود مرة أخرى لنسلّط الضوء على الشبه الكبير الذي يوجد بين الشرافات المزخرفة المشرقية في خربة المفجر وفي عمّان وبين تلك التي أشرنا إليها في مدينة الزهراء، وكأن ذلك تأكيد، من جديد، على الأصول المشرقية للشرافات القرطبية، وهنا يمكن القول إن أوجه الشبه المذكورة ربما كانت ثمرة الصدفة، وإن الشكل المدبّب، حتى ولو كانت أصوله مشرقية، ربما ارتبط، سواء في هذا الجانب أو ذاك من حوض البحر الأبيض المتوسط، بالتوريقات أو السعفات ذات الأوراق الثلاث، المرتبطة بسيقان محورية، هذا إذا ما أخذنا

في الحسبان أن هذه الزخارف النباتية ربما كان مصدرها أصل بيزنطي مشترك، لكن، كيف أمكن عودة ظهور الشرافات المشرقية المزخرفة، التي ترجع الى القرن الثامن، في الفن الأموي خلال النصف الثاني من القرن العاشر؟ إنه لأمر صعب أن ندرس التأثيرات المشرقية في الزخارف القرطبية، التي هي خلاصة الكثير من التأثيرات (الرومانية والبيزنطية والقوطية والأموية والعباسية). يلاحظ أن المدرسة الألمانية (كوهل وكلاوز بريش و.ش. إيورت) تميل، (مقارنة بالأثاريين اللاتينيين) (هـ. تراس وجومث مورينو وتورّس بالباس) إلى ربط الفن القرطبي بالفن المشرقي، ورأوا أن الزخارف الأندلسية في عصر الخلافة إسهامات ساسانية وسورية إسلامية مهمة؛ وبكل المنطق، أعتقد - سواء كان الأمر يتعلق بالمشربيات أو الشرافات المزخرفة في العمارة الإسبانية الإسلامية - أن الكثير من هذه القطع التي نجدها في آثارنا، (ق10)، كانت موجودة في مساجد وقصور قرطبية زالت من الوجود وترجع إلى القرون الأولى للغزو العربي، ومن خلالها وصلت أيضاً النماذج السورية، التي جرى إثراؤها في عهد الخليفة عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني. ويتساءل ترّاس فيما إذا كان منزل الرّصافة، بقرطبة، الذي شيده عبد الرحمن الأول، كان قد استلهم الحصون السورية، ذلك أن المباني اللاحقة (مدينة الزهراء) تحمل، طبقاً لقوله، بصفة عامة، أصولاً سورية، ويرى ذلك الباحث أنه قد ظهرت في زمن عبد الرحمن الأول خلاصة للفن القوطي والإسهامات السورية سواء كان ذلك عن طريق الدمج أو التعايش فيما بينهما، وهنا نجد أن الشرّافة ذات الأسنان الحادة القرطبية، الملساء أو المزخرفة، تمثل أول إسهام سوري، لكن، نظراً لضآلة المعارف التي لدينا عن الفن القرطبي خلال القرن الثامن، وأخذاً في الحسبان أنه لا يوجد تأكيد مطلق على أن المسقط الرأسي لداخل المسجد الذي تأسس في قرطبة، والذي نراه في الوقت الحالي، يمكن أن تكون لعبد الرحمن الأول، هنا يمكن القبول بوجود الإسهامات المشرقية الأولى في الطريق الطويل الذي امتدت فيه إمارة عبد الرحمن الثاني وابنه محمد، وهي الفترة التي تتسم بأنها تمثل أقصى نضج في الفن القرطبي في عصر الإمارة.

11 - 4: مشكلة الفراغات المخصصة للنساء:

نوهت لهذا الموضوع في الفصل الأول، وتحدثت عنه في معرض الحديث عن بوائك صحن المسجد القرطبي، التي يطلق عليها في المصادر العربية السقائف، أي الدهاليز المخصصة للنساء، لكن هذه النصوص لا تنفع كثيراً في معالجة الموضوع؛ ورغم أني أخشى الوقوع في التكرار فإنني سوف أعالج الموضوع قبل الانتقال إلى أمر التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني. فقد أشار بعض الباحثين المحدثين إلى أن النساء لم يشهدن صلوات الجمعة في المساجد الكبرى في أفريقية، وكان الرسول محمد قد خوّل للنساء الصلاة في المساجد، لكنه، طبقاً للغزالي، من الأنسب، في أيامنا هذه، منعهن، ماعدا القواعد من النساء (م. مارتين)، وهناك قاض في قرطبة كان يقول بكراهة دخول النساء المساجد، ومن المعتاد لدى العرب ألا يختلط الرجال بالنساء أثناء الصلاة، أو في المناسبات الاحتفالية في المساجد، ومعنى هذا أن النساء يجب أن يبقين في فراغات خاصة بهن في أطراف المبنى، والأمر الأكثر احتمالاً وأكثر قرباً إلى اليقين هو أنهن يبقين في البائكة أو البوائك في الصحن، ودائماً ما يكون هناك حاجز بين النوعين وهذا الحاجز معماري كوسيلة لحجب المرأة، وكنّ يدخلن إلى الأماكن المخصصة لهن من خلال أبواب قليلة، وربما لم يزد عدد هذه الأبواب عن بابين في حالة المسجد الجامع بقرطبة، وبالقرب من هذه الأبواب، تشير المصادر العربية إلى ميضآت مخصصة للنساء.

ويشير ابن حيان (المقتبس الجزء الأول والثاني)

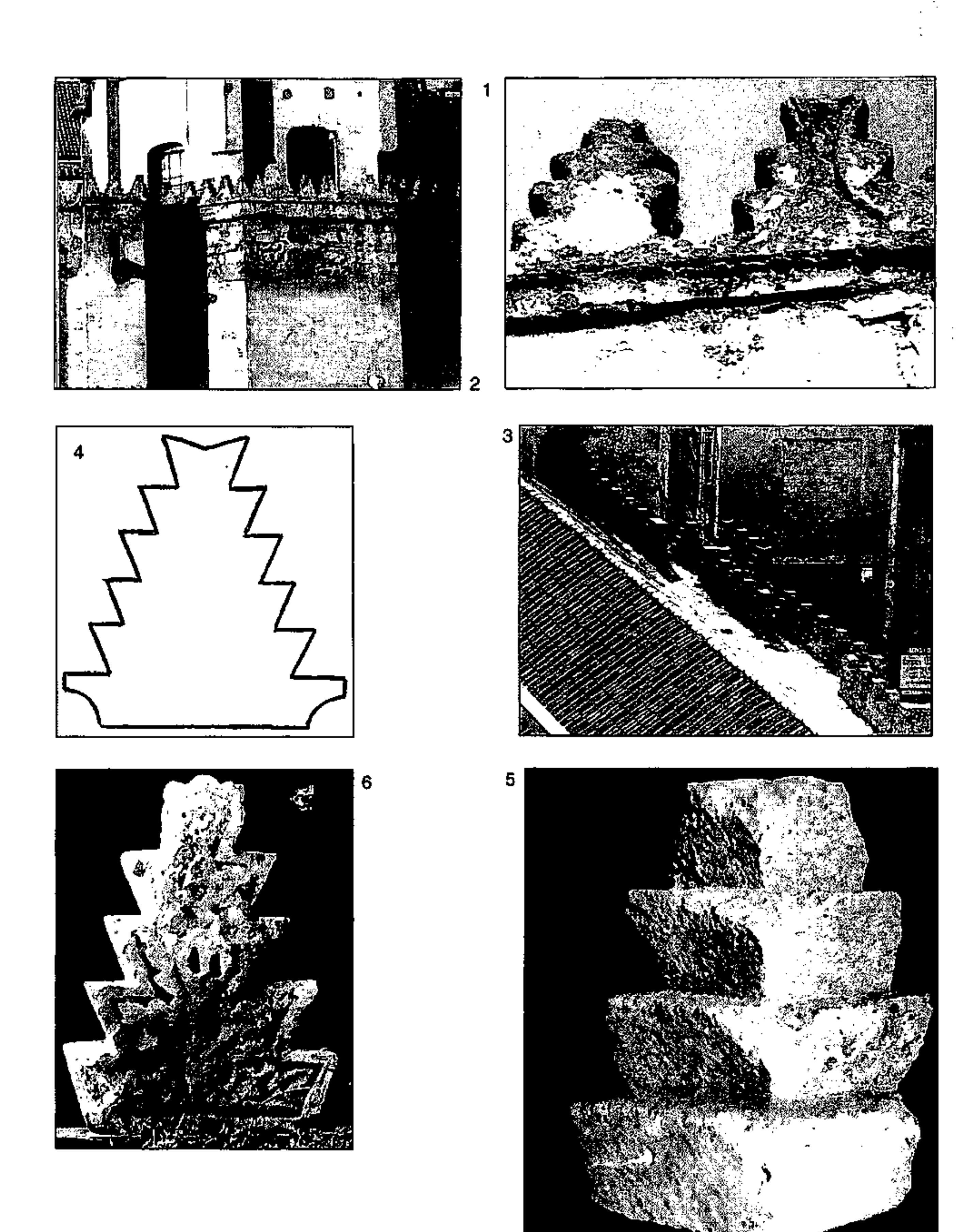
إلى أنه عندما أمر عبد الرحمن الثاني بتوسعة المسجد الجامع بقرطبة كان عدد الأروقة الناجمة في النهاية هو أحد عشر رواقاً، وقد بلغ عرض كل واحد من الرواقين الطرفيين اللذين أضيفا تسعة أذرع ونصف، وإلى هذين الرواقين أضيف اثنان آخران (سقيفتان لهما صلة بأبواب كانت توجد شمال المسجد القديم وكانت هذه مخصصة للنساء). ويشير ابن حيان إلى أن كل دهليز من هذه الدهاليز كان يقوم على تسعة عشر عموداً، الأمر الذي يقودنا إلى الصحن، وقد اعتمد لامبرت على ما قاله ابن حيان ورسم في مخططه للمسجد الرواقين الطرفيين، ولكل تسعة عشر عموداً، و 23 عموداً في الواجهة الشمالية، وهي كلها بوائك، في نظر المؤرخ الفرنسي، ترجع إلى توسعة المسجد في عصر عبد الرحمن الثاني (لوحة 4، 5)؛ وإذا ما كان الأمر كذلك فإن البوائك أو الأروقة الجانبية يمكن أن تكون مخصصة للنساء؛ لكن، طبقاً لابن عذاري وابن الأثير، كان هشام الأول هو الذي قام في نهاية القرن الثامن بإضافة دهليز أو فراغ، شمال حرم المسجد، مخصصاً للنساء، وهو ما نراه أيضاً في مخطط لامبرت، رغم أن النصوص العربية، كما شهدنا، لا تحدد فيما إذا كان ذلك شمال الحرم أو شمال الصحن، وهنا يمكن فهم أنها تقع في آخر المبنى طبقاً للعادات المتبعة عند المسلمين؛ يضم مخطط لامبرت، أمام الحرم، أي في الصحن نفسه، فراغاً لم يقبل به الباحثون الآخرون، أي إن هذا الدهليز كان يمكن أن يكون داخل الحرم، طبقاً لما يقول به تورس بالباس وآخرين، لكن: أين آثار ذلك من أساسات في هذه الحالة أو تلك؟ ألا يمكن أن تكون تلك السقيفة قد كانت داخل حرم المسجد المكون من تسعة أروقة، ثم زالت مع التوسعة والترميم الذي جرى في عهد عبد الرحمن الثاني ومحمد الأول حيث قاما بأمر المبنى الذي تكون من أحد عشر رواقاً؟ سبق أن أشرت في سطور سابقة إلى أن مسجد فونتنار بقرطبة كان به، شمال الصحن، حائط يمكن أن يكون لبائكة أو دهليز، وهو، من ناحية أخرى الدهليز الوحيد للصحن، الأمر الذي ربما يجعله فراغاً مخصصاً للنساء. نعود إلى ما ورد عند كل من العذري والحميري، بشأن صحن المسجد خلال القرن الثامن، في الجزيرة الخضراء القديمة، حيث كانت له بائكة، أو دهليز، في العمق أو القطاع الشمالي، وإلى المسجد الجامع في جيان ذي الصحن المحاط بالبوائك أو السقائف. وعموماً فمن خلال ما ورد عند ابن النظّام (ليفي بروفنسال Arabica)، نجد أن عبد الرحمن الثاني أمر ببناء دهليز جديد في عمق الصحن، صوب الشمال، يتوافق ويتلاءم مع تلك التي أقيمت قبل ذلك في الأضلاع الغربية والشرقية، بحيث يكون على اتصال بها، وبالتالي جرت تهيئة ما يقرب من ثلاثين مكاناً جديداً للنساء: وهذا الطرح هو الذي حدا بكل من جومث مورينو وتورس بالباس رسم مخطط الصحن الذي يرجع إلى القرن التاسع ببوائك ثلاث (لوحة 3، 2)، ويبلغ إجمالي الأعمدة 23 عموداً، وعلينا أن نضع في الحسبان، من خلال هذا العرض، عدد الأبواب التي كانت للمسجد الجامع بقرطبة، التي تصل عند الكثير من المؤرخين العرب إلى 21 باباً، اثنان منها مخصصان للنساء في القطاع الشمالي، إضافة إلى باب آخر في القطاع الغربي من المبنى، وهو أول باب كبير، وتقود الأبواب إلى الأماكن المخصصة للنساء أي إلى «مقاصيرهن»؛ هناك نص آخر متأخر، يقول إن الأبواب الثلاثة المخصصة للنساء كانت كلها تقع في القطاع الشمالي للمسجد (ذكر بلاد الأندلس). ويحدثنا كل من البكري والحميري عن بابين، لكنهما لا يحددان مكانهما، كما أن ابن غالب يشير إلى أن عدد أبواب المسجد، كبيرها وصغيرها، يبلغ سبعة عشر باباً. ويلاحظ أنه من الصعب تعدد الأبواب العشرين وواحداً في المخطط الحالي للمسجد، لكن من السهل تعداد السبعة عشر باباً التي ذكرها ابن غالب، فمن المؤكد أن منها ستة عشر باباً كبيراً، ثلاثة في الصحن وثلاثة عشر باباً في الأضلاع الشرقية والغربية لحرم المسجد،

أما الباب رقم 17 فمن الممكن أنه كان واحداً من البابين القائمين اليوم في زوايا الحائط الشمالي للصحن، وكان يشكل مع الباب الآخر مداخل فعلية للنساء (فيما يتعلق بعدد الأبواب انظر اللوحة 2؛ 2، 2)، ويتضمن ما ورد عند المؤرخ الأخير مع ما جاء عند ابن بشكوال، من خلال المقري، إذ يتحدث عن السور الشرقي لمسجد المنصور ذي الأبواب التسعة التي كان منها سبعة للرجال. نجد بالفعل أن هذه الجهة توجد فيها اليوم سبعة أبواب التي تؤدي إلى الدخول مباشرة إلى الحرم، وبابان آخران للصحن، مخصصان للنساء؛ وأياً كان الموقف الخاص بالفراغ أو الفراغات المخصصة للنساء فمن المؤكد أنه كان هناك دائماً حاجز يحول دون نظرات الرجال، فهل كانت الدهاليز مغطاة من عمود لآخر، بما يشبه التشبيكة الخشبية أو الجصّية؟ في معرض الجدل الدائر حول المسجد ذي التسعة أروقة، والرواقين الآخرين المضافين إلى الأضلاع الشرقية والغربية، أثناء حكم عبد الرحمن الثاني، نجد أن المدافعين عن نظرية الأروقة التسعة في المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن، يرون – كما سبق القول – أن العدد الفعلي للأروقة كان أحد عشر رواقاً، لكن ذلك الأمير جعلها تسعة، ذلك أنه استغل الأروقة الطرفية لصلاة النساء، وكانت مفصولة عن الأروقة الباقية من خلال تشبيكة، وهي نظرية سبق عرضها وسبق أن تحدثت عن شكوكي بشأنها.

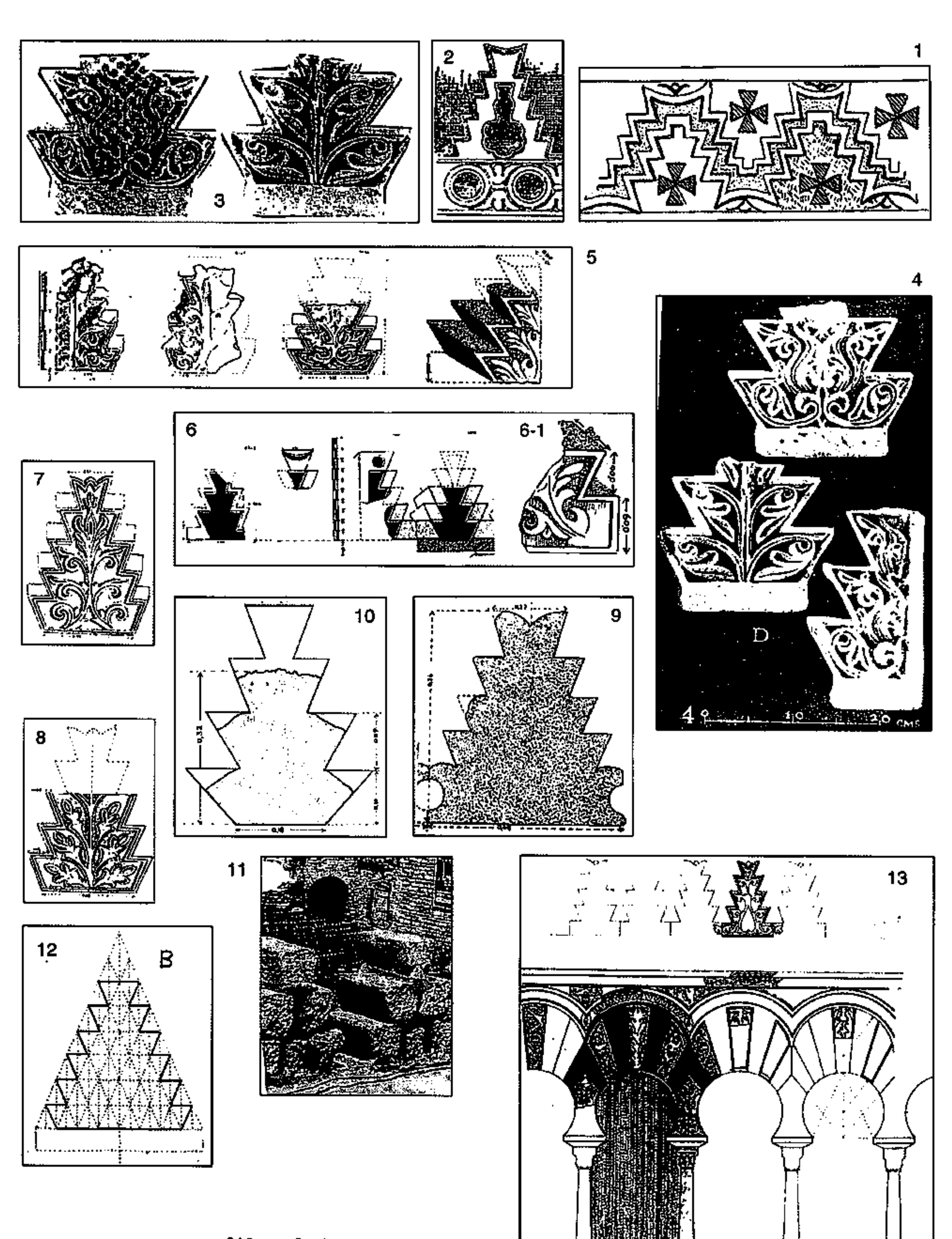
ورد أيضاً في النص الخاص بابن النظّام أنه مع توسعة الصحن في عصر عبد الرحمن الثاني تم توفير ثلاثين مكاناً للنساء أو ثلاثين فراغاً، الأمر الذي يقودنا، على سبيل المثال، إلى بوائك صحن المسجد الكبير في سوسة، حيث نراها بالفعل داخل المخطط، ضمن البوائك الثلاث، وهي فراغات متتابعة لها قبابها الخاصة بكل واحدة وأكتاف على شكل حرف T بدلاً من الأعمدة؛ وهذه الوحدات يصعب تطبيقها على حالة المسجد الجامع في قرطبة، اللهم إلا إذا تم تحديدها في الأرضية على أنها فراغات مخصصة، ولها حواجز واهية، ويبلغ عددها 27 أو 30 وحدة، وفي هذا المقام لم تفصح الحفائر التي جرت في مسجد مدينة الزهراء عن الكثير الذي يوضح الأمر، وما خرجنا به هو البرهنة على أن الأرضية الترابية لحرم المسجد كانت امتداداً للدهاليز الخاصة بالبوائك الثلاث للصحن، مع وجود آثار حصير محروق، أي أنها كانت مستخدمة في أداء الشعائر؛ وهناك ذلك الجزء الخاص بالمدخل في الحائط الشمالي للصحن إلى جوار المنار؛ فمن خلال السلالم يتم الهبوط مباشرة إلى الصحن من خلال الباب الخارجي، لكن يوجد على يسار الدرّج هناك باب له درجتا سلّم يؤدي إلى مدخل مباشر إلى بائكة الدهليز ذي الأرضية الترابية، وربما كان هذا المدخل عبارة عن باب شبه مستور مخصص للنساء (لوحة مجمعة 27: 8) وهناك أحد التفاصيل الأخرى، في الدهليز الشرقي، فإلى جوار الباب الخارجي ظهرت بعض الجدران الفاصلة، ربما كان هناك اثنان، طول كل واحد متران.

11 - 5 تبليط المسجد :

تحدثت عن هذا الموضوع في الفصل الأول من هذا الكتاب، فقد كنا نعرف القليل عن أرضية مسجد قرطبة الجامع، حتى إجراء الحفائر في مدينة الزهراء؛ فقد تناول الموضوع رفائيل كاستيخو، وبعده تورس بالباس بعدة سنوات، إذ تحدثا عن وجود التراب المضغوط؛ وفي عام 1557م، يبدو أنه كان هناك جزء من الأرضية بداخل المسجد وقد كُسي بالآجرّ، بينما الجزء الآخر من التراب المضغوط، وجرى التأكيد على أنه خلال العصر الإسلامي كانت توضع طبقة من الجصّ المخلوط باللون البني، حيث ظهرت بعض آثارها. كما نعرف أيضاً أن الرواق الرئيسي، في الجزء الكائن أمام المحراب والرواقين المجاورين له كانت أرضياتها مبلطة، في عام 1890م، بالرخام من النوع الرديء، ويرى تورس



لوحة مجمعة 33:
شُرَّافات ذات مسننات حادة بقرطبة (1، 2، 3، 4) ومدينة الزهراء.



لوحة مجمعة 34:
شُرَّافات ذات مسننات حادة بقرطبة (الأصول).

بالباس أن أرضية المسجد كانت من التراب المدقوق المصحوب بالفراء، إلا أنه خلال القرن السادس عشر، كما رأينا، أمكن ملاحظة أن هناك جزءاً من التراب وأجزاء أخرى من الآجرّ، ومن نافلة القول الإشارة إلى أن هذه الأرضيات كانت مغطاة بالحصير المصنوع من الحلفاء أو الأسل، وهذا ما رآه مُنْذر في المسجد الجامع بغرناطة؛ وقد أوضحت الحفائر التي جرت في مسجد مدينة الزهراء هذا الموقف بجلاء فقد رأينا أن أرض حرم المسجد كانت من التراب المدقوق ومعها دهاليز الصحن؛ وفي منطقة المقصورة، الكائنة أمام حائط القبلة كانت هناك أرضيات مكونة من بلاطات من الطين المحروق، مربعة، مثل أرضيات المجلس الشرقي في الشرفة الوسطى بهذه المدينة الملكية؛ وعلى العكس من ذلك كان الصحن مبلطاً بكتل كبيرة من البلاط من الرخام المائل إلى اللون الأحمر، وكذلك الممشى الكائن بين العقد المركزي للأروقة والباب المواجه الكائن في الحوائط الجانبية؛ من ناحية أخرى نجد أن مسجد فونتتار يقدم لنا أرضيات من مونة من الجصّ الرمل وقطع الزليج بسطوحها الملونة باللون البني؛ وإيجازاً لذلك ينبغي القول إن المسجد الجامع بقرطبة كانت فيه أرضيات مثل التي وضعناها في المسجد الجامع بمدينة الزهراء، ففي هذا الأخير كان للصحن حوض من الرخام في الوسط وله مدخل لمياه ومكان آخر لتصريفها عبر قنوات ضيقة ومجار كانت قائمة في المكان الذي يقع فيه الحوض.

وحتى هذا الحد نجد أن كل ما يتعلق بالمسجد الجامع القرطبي في هذا الشأن إنما هو عن تساؤل كامل، حيث هناك هياكل شبه واضحة بما فيها، بينما أخرى لا زالت في حاجة إلى إيضاح، وتتعارض الروايات العربية جزئياً مع الجسّات الآثارية، فلم يزل حتى الآن، موضوع الأروقة التسعة أو الأحد عشر رواقاً في حرم المسجد الأوّلي دون إيضاح كامل، والنظرية التي بدأها لامبرت والقائلة بوجود تسعة أروقة ورواقين آخرين متراكبين احتواهما المبنى، جرى دحضها على يد المعماريين ورجال الآثار، ومع هذا يصعب أن نعترف بوجود بوائك بسيطة بدلاً من العقود المتراكبة في الجزء الذي شيده عبد الرحمن الداخل، وإذا ما كان الأمر كذلك فإنه يفتقد الأهمية واضعين في الحسبان ما عليه المسجد الجامع بمدينة الزهراء. ذلك أنه من غير المجدي أن نضيف إليه العقود المتراكبة بالنسبة لمبنى يتّسم بالبساطة والصغر في مخطط؛ كما أن عملية البتر، أو الإزالة المتخيلة لهذه العقود المتراكبة من المبنى القديم، الذي يرجع إلى القرن الثامن، إنما هي نظرية من يقولون بمنع كل شيء، ومن الصعب قبولها من لدن الدارسين في وقتنا المعاصر، لهذا الأثر؛ ولما لم يكن للمسجد الجامع بقرطبة نظير في المحيط المجاور إذ يمكن الحديث عن المسقط الرأسي، كما أن الدراسات الآثارية لم توضح كل شيء بما فيه الكفاية، فدائماً ما سيبقى قائماً ومحل نقاش ذلك الموضوع المتعلق بالأروقة التسعة التي تتحدث عنها المصادر العربية، في عدم توافق بيّن مع نظرية الأحد عشر رواقاً التي يقول بها المعماريون وعلماء الآثار. أما بالنسبة للصحن وبوائكه فلا أحد يشك في وجود هذه البوائك خلال القرن التاسع، ولهذه نماذج لاحقة في المسجد الجامع بمدينة الزهراء والصحن القرطبي الذي جرت توسعته في عصر عبد الرحمن الثالث.

12 - التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني:

بينما كان عام 962م يمضي قرر الحكم الثاني القيام بتوسعة جديدة لحرم المسجد الجامع، حيث جرى احترام التوجه القديم له نحو الجنوب، في المصلّى الجديد، غير أنه سبق ذلك نقاش حول إمكانية التعديل لضبط الحائط ليكون اتجاهه نحو الجنوب الشرقي، وكانت هذه المشكلة قائمة في مساجد أخرى في المغرب الإسلامي، ومن أمثلة ذلك مسجد سبتة الذي كان طبقاً للحسنيal-jusani، خلال السنوات الأخيرة من القرن

العاشر، ذا قبلة غير حسنة الاتجاه، وقد جرى تصحيح هذا الخطأ، على ما يبدو، في توسعات لاحقة (خواكين بايبي)، ولكن إذا ما تغير اتجاه حائط القبلة في عصر الحكم الثاني، هل كان ذلك سوف يخلّ بالتوازي الذي كان قائماً في المصلّى السابق؟ لقد فرضت نظرية الموروث نفسها، ألا وهي احترام اتجاه المسجد الأصلي مع السهم الذي يشير إلى الجهة الجنوبية الشرقية، مع القرب إلى جهة الجنوب، وحقيقة الأمر هي أن المعماريين هم الذين فرضوا رأيهم بعدم إدخال تعديلات غير جمالية لا نجدها في مساجد أخرى قديمة في الجوار؛ كما أن الاتجاه السليم نحو القبلة، حيث السهم بين الجنوب والشرق، قد فرض نفسه في المساجد ذات المخططات الجديدة خلال القرن العاشر مثل مسجد مدينة الزهراء، ومساجد أخرى في أحياء قرطبة وهي مسجد سانتا كلارا ومسجد فونتنار، والمسجد الجامع في تطيلة، ومسجد سلبادور في طليطلة، وليس في مسجد الباب المردوم بطليطلة (999م). أما بالنسبة للسهم الذي يحدد الاتجاه في المسجد الجامع بقرطبة ينبغي القول إنه ليس واضحاً بما فيه الكفاية في المخططات نفسها التي أعدها لامبرت، وتورس بالباس، وكروزويل، وقد جرى تصحيحها في المخططات الجديدة لكل من جولفن وإيورت؛ وبالنسبة لتغيير حائط القبلة في مسجد ما انظر الحالة الموازية المتعلقة بمسجد الكتبية بمراكش (ق 12) التي أشرت إليها في الفصل الأول (لوحة مجمعة 85: 4).

ظل الحكم الثاني في سدة الحكم خمسة عشر عاماً (961 - 976م)، وكان عبد الرحمن الثالث قد توفي عام 961م، ويلاحظ أن جماع أهالي قرطبة كان ينادي بتوسعة المسجد حتى يتسع للأعداد الكبيرة من المصلّين، فقد عمت الشكوى من ضيق المسجد من الداخل والخارج، وتشير المصادر العربية إلى ذلك بوضوح؛ وهنا قام الخليفة بتنفيذ التوسعة الشهيرة التي لم تحدث أي تأثير لها على الصحن، وكلف بها معتوقه ووزيره الأول الحاجب جعفر بن عبد الرحمن، ذلك السلايفي، وهو الاسم الذي نراه في نقش كتابي على قطعة من الرخام داخل كوة، أو غرفة، المحراب، ونراه كذلك في بعض المناطق الأخرى (ليفي بروفنسال)؛ عمل في التوسعة فنانون آخرون قاموا بزخرفة «الصالون الكبير» والمناطق المجاورة له في مدينة الزهراء. ومن خلال ابن عذاري نعرف شيئاً عن مسار هذه العملية الضخمة، فقد جرت إزالة الأعمدة للمحراب الذي كان على زمن عبد الرحمن الثاني، لتوضع في المحراب الجديد والقبة معه (القبة الكائنة أمام المحراب) وانتهى العمل فيه عام 965م، وخلال العام التالي جرى وضع المنبر القديم إلى جوار المحراب الجديد وكذلك المقصورة الخشبية المزخرفة من الداخل، والمزخرفة من الخارج بنوع من التتويج (60، 15 ذراعاً طولاً × 42 ذراعاً عرضاً و 8 أذرع ارتفاعاً)، وبلغ عمق التوسعة الجديدة 46 متراً بما في ذلك الدهليز المؤدي إلى المحراب، وبذلك تبلغ الزيادة 2826م^2 وهو ما يكاد يساوي حجم المسجد عند تأسيسه (لوحة 3، 4، 5)، وربما جاء هذا كرمز على احترام حرم المسجد القديم، ذلك أنه كان من الممكن التوصل إلى مزيد من التوسعة في المنطقة الكائنة أمام نهر الوادي الكبير (هناك مائة متر بين حائط القبلة الحالي والشاطئ الأيمن للنهر؛ وأياً كان الموقف فإن التوسعة الأخيرة التي جرت في عصر المنصور كانت عند الضلع الشرقي لمسجد الحكم الثاني، ومن أسباب ذلك الحيلولة دون أن يكون المخطط ممتداً بما يزيد عن الحد سواء بالنسبة للصحن أو الجزء المسقوف.

توضح لنا الجدران الجديدة، من الناحية الإنشائية، أنها مشيدة بطريقة آدية وشناوي، بينما كان رص الكتل في حرم المسجد، خلال العصور السابقة، عبارة عن كتلتين آدية مقابل كتلة شناوي؛ أضف إلى ذلك أن فيلكس إيرناندث أشار إلى وجود كتل حجرية موضوعة على شكل مخدّات، مستخدمة في المسجد الجامع بمدينة الزهراء، أما بالنسبة للدعامات أو الأكتاف والأعمدة

فإن التواصل بين المسجد الذي يرجع إلى القرن التاسع والإضافة الجديدة توضح لنا نظاماً جديداً من الأكتاف والأعمدة، أمام الأكتاف البسيطة التي كانت تفصل بين المسجد خلال القرن التاسع مع المبنى الذي يرجع إلى القرن الثامن، وهي أكتاف مستطيلة بالنسبة للأحد عشر رواقاً المزدوجة والمكونة من أحد عشر فصاً في اتجاه من الشرق إلى الغرب ومع كل أعمدته في مجموعات من أربعة، بمعدل اثنين لكل ضلع، إضافة إلى الأخرى الموضوعة بشكل مستعرض (لوحة مجمعة 40: 4، 0-A)؛ ومن الناحية الزخرفية نجد أن عقود المنبت الخاص بالأروقة الثلاثة الرئيسية، التي ترتبط بالقباب الثلاث، الموازية لحائط القبلة (لوحة مجمعة 40: 2، 3) هي الأفضل؛ إذن نجد أنه كانت هناك نية مقصودة من وراء تلك العقود تتمثل في استقلال المصلّى الجديد عن القديم، إذ جرى التأكيد على ذلك بشكل خاص من خلال القبة التي توجد في بداية الرواق المركزي، التي هي اليوم مصلّى بيابثيوسا (لوحة مجمعة 34-1: 1، 2، 3 مخططات كل من جومث مورينو، وتورس بالباس، وايورت) وقد احتفظ هذا الرواق بعرض أكبر من الأروقة المجاورة في المصلّى السابق، وعلى هذا فطبقاً لما أشار إليه تورس بالباس، نجد أن الرواق الرئيسي كان عبارة عن طريق النصر صوب المحراب الجديد، وقد وضح هذا المعنى فى الأكتاف العليا فوق الأعمدة، وهي أكتاف مثمنة لها زخارف واضحة هندسية من الجصّ، كما أن تيجانها ذات زخارف من الأكانتوس (لوحة مجمعة 34-2: 1؛ 4-1 حيث الثلاثة الأخرى عبارة عن نماذج قوطية). تتسم تيجان الأعمدة في الأروقة الجديدة بأنها ملساء، وقد بدأ مثل هذا الصنف في صحن عبد الرحمن الثالث، كما كانت مركبة وكورنثية في تبادل فيما بينها (2) (3)، مثلما هو الحال في «الصالون الكبير» بمدينة الزهراء، وتقوم فوقها كوابيل modillones ثنائية بدلاً من البسيطة التي نراها في الأروقة الأميرية (لوحة مجمعة 34-2: 4). هناك أكتاف أخرى، ثرية، في حرم المسجد (5)، (6) توجد في الأقواس المفصّصة للقباب الكائنة أمام المحراب، ومن المنطقي أن يكون مردّ اختيار التاج الأملس إلى أسباب اقتصادية من حيث الزمن المستغرق، وهذا الصنف الأخير - أي العقود الملساء - هو الذي جرى تطبيقه في المسجد الجامع بالزهراء، غير أن التاج هنا جرت زخرفته بسنبلة صغيرة كانت مستخدمة قديماً وترجع إلى أصول رومانية - قوطية، غير أن التيجان هذه المرة كانت كلها مركبة، وهذه التيجان جرى نحتها باقتدار في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني إضافة إلى تيجان الأكتاف المشار إليها، أي التيجان الصغيرة وقواعد الأعمدة في أعلى القبة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 59: 1)، إذ نجد أن بعض هذه القواعد يحمل بعض النقوش الكتابية؛ اتسم الرواق الرئيسي بكثرة التفاصيل الزخرفية ومنها التبادل بين الأبدان الوردية والمادية أو المائلة إلى اللون الأزرق (لوحة مجمعة 34-2) ويمكن مقارنته بالرواق الأوسط الذي نراه في المسجد الجامع بالقيروان، حيث يلاحظ هنا، أن أعمدته مزدوجة في كل جانب، إضافة إلى الأبدان الملونة في الجزء المركزي للحرم، وعلى هذا فعندما نرى الشكل الإجمالي للحرم الذي شيد في عصر الحكم الثاني نجد أنه صورة طبق الأصل من الجزء المشيد في عصر الإمارة، ولم يحدث تغيير اللهم إلا تجديد في المخطط على شكل حرف T في الوسط.

من البدهي أن الحكم الثاني فرض هذا الشكل T المكون من الرواق المركزي، الأوسع من الأروقة الباقية، والرواق الملاصق للقبلة، إذ يصل عرضه عرض الرواق المركزي، وفي اللقاء بين كليهما نجد القباب الثلاث. وهناك، توافقاً مع الأروقة الخمس المركزية، جرى إقامة المقصورة مثلما أشار إليها تورس بالباس، فمنده أن الحاجز الخشبي لم يقتصر على الأروقة الثلاثة للقباب، بل يستمر ليضم عرض خمسة أروقة في الوسط (لوحة مجمعة 34-1: B و 2)، وهذا دون أن نضع في

الحسبان أن الجزء الرأسي من شكل حرف T كان يتجه من الحائط الشرقي إلى الغربي في الحرم الجديد، وتحدده عقود مستعرضة ذات تصميم خاص أشار إليها جومث مورينو بقوله بأن العقود المجاورة للقباب الثلاث هي عقود مدببة ولها تجميدات متراكبة (لوحة مجمعة 34-1، 3-1)، وباقي العقود هي حدوية ولها طبلات بها زخارف جصّية محفورة عبارة عن موضوعات هندسية (لوحة مجمعة 34-1: 4-3)؛ هذه العقود الممتدة من حائط إلى حائط نراها بوضوح في مخطط المسجد الذي أعده إيورت (3)؛ ويتوافق حرف T المعماري مع قالب أموي مشرقي، يبدو أنه بدأ في مسجد المدينة المنورة والمسجد الأقصى (التوسعة التي جرت خلال القرن الثامن)، بناء على نظريات لكل من هاملتون وليزن، ثم جرى إدخال النمط نفسه في المسجد الجامع بالقيروان في عصر الأغالبة، ويرى جولفن احتمالية وجود حرف T في المصلّى القرطبي خلال القرن التاسع، رغم أنه لم يكن موجوداً في مسجد مدينة الزهراء، أو أنه ليس بوضوح كامل؛ وما ظهر خلال الحفائر التي جرت في هذا المسجد الملكي هو وجود أرضية عريضة مجاورة للقبلة، سبق الحديث عنها، وعرضها شبيه بعرض الرواق المركزي، وهي بلاطات مربعة حمراء اللون من الطين المحروق، مقابل التراب المدقوق السائغ في أروقة الحرم ودهاليز أو بوائك الصحن كافة (لوحة مجمعة 27)؛ لكن ليس لدينا، في هذه الحالة، يقين بأن المقصورة تحتل عرض المسجد من الحائط إلى الحائط، وفي هذا المقام يبدو أن المقرّي ينوه إلى أن سور المقصورة يحيط بذلك الجزء الذي كانت فيه كوّة المنبر، إلى يمين المحراب؛ وأياً كان الموقف، علينا أن نعترف أن حرف T كان قائماً، أو مُنَوّهاً به، في المسجد الملكي عام 941م وهو التاريخ الذي بدأ فيه بناء المسجد في نظري؛ وبالنسبة لمقصورة التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني، فقد سبق أن أشرت إلى أبعادها، من خلال ابن عِذاري: 60×42 ذراعاً (30×22م)، وهذا ما نلاحظه في المخطط الذي أعده تورس بالباس (لوحة مجمعة 34-1: 2) حيث تستوعب عرض الأروقة المركزية الخمسة، ومع هذا هناك بعض الباحثين، ومن بينهم فيلكس إيرناندث، يرون أن واجهتها الخارجية تقع خارج الحدود الخارجية للقباب الثلاث، وهذا ما ينعكس بوضوح في مخطط إيورت (لوحة مجمعة 34-1: 3).

يتوافق مسجد الحكم الثاني مع المبنى القديم في وجود الساباط، وهو الذي كان قد افتتحه الأمير عبد الله، أما ساباط الحكم الثاني، طبقاً لما نراه اليوم، فهو مكون من خمس غرف متصلة فيما بينها، ولكلٍ منها قبة نصف أسطوانية ونوافذ ذات تشبيكات، وترتبط الفراغات بالجسر الكائن فوق شارع كان يربط بين القصر والمسجد، ويشير ابن عِذاري إلى هذا الساباط وأنه كان مخصصاً للخليفة في غدوه ورواحه من القصر إلى المسجد، ليكون في المقصورة. هناك فراغات خمسة أخرى، أو غرف موازية لتلك الأخرى، حيث جرت إقامتها إلى يسار المحراب، مع وجود مدخل إلى الشرق من خلال الباب المسمى باب «الشيكولاتة». نجد الشيء نفسه في مسجد مدينة الزهراء بين الحائط المزدوج للقبلة حيث كان هناك ممّر إلى يمين ويسار المحراب (لوحة مجمعة 27)، وهو في هذه الحالة عبارة عن غرفتين في كل جانب، والغرف التي توجد في الجهة اليمنى تتصل بالدهليز الطويل الذي يربط حرم المسجد بقصور شرفة الصالون الكبير. وتقول لنا المصادر العربية إن الحكم الثاني، عام 975م، حضر بعد أن شفي من مرضه، إلى المسجد الجامع بمدينة الزهراء يرافقه ابنه، وولي عهده، لحضور صلاة الجمعة؛ وعندما انتهت الصلاة جلس الخليفة في الساباط وهناك ألقى كلمة. وقد سبق أن أشرت قبل ذلك، بالنسبة لهذا المسجد، استناداً إلى نص أشار إليه المقري، إلى أن المقصورة الخشبية كانت أمام المنبر أو محيطة به، وهذه القطعة من الأثاث عادة ما تكون إلى يمين المحراب، وبالنسبة لمسجد مدينة الزهراء من المهم أن نرى تلازمها مع موقع المحراب، إلى الجهة

اليمنى وهي نوع من المصلّى الخاص، كما يقول جولفن، في المسجد الجامع بالقيروان، جاء بها المعز خلال عام 1022 - 1023م، رغم أنه من المفترض وجودها قبل ذلك، أي خلال القرن التاسع؛ ويشير البكري إلى أن الحاجز الخشبي لهذا المسجد جرى نقله إلى منزل جنوب المسجد (ل. جولفن)؛ ويزف إلينا العذري أخباراً مهمة تتعلق بموقع المنبر. وهذه الأخبار تتعلق بمسجد الإمارة في بتشينا (ألمرية)، حيث يوجد في صدر المصلّى الذي يتسع للمحراب والمنبر، وهذه حالة فريدة ذلك أنه لم يكن من المعتاد أن يتجاور كلاهما، حيث كانت قطعة الأثاث التي هي عبارة عن كوّة تدخل في قبة المحراب، إلى اليمين، وخارج الرواق الرئيسي رغم أنها ملتصقة أو قريبة منه. وقد قام بترجمة محتوى ما جاء عند العذري كل من سيكو دي لوثينا ومارتنث سانشيث.

نتحدث في نهاية المطاف عن الميضأة خلال عصر الحكم الثاني، إذ يحدثنا كل من ابن بشكوال وابن عِذاري عن أن الخليفة زوّد المسجد بأربع سرايات للوضوء، عام 967م، اثنان منها كبيران للرجال، وآخران صغيران للنساء، وتقع هذه السرايات في القطاعين الشرقي والغربي للمسجد وكانت منفصلة عنه، ومن المفترض أن السرايان الصغيران كانا عند مستوى الصحن؛ ولما كانت كلها قد زالت فقدنا معرفة موقع كل واحدة منها بالتحديد؛ كما أن بناء هذه الميضآت استلزم هدم الميضأة أو الميضآت القديمة، وفي هذا المقام نعرف الآن عن وجود ميضأة أمام الواجهة الشرقية لحرم المسجد الذي شيد في عصر المنصور، حيث الشارع في الوسط، وقد نسبت هذه الميضأة لهذا العاهل (أ.خ. مونتخو قرطبة) رغم أن طريقة البناء يمكن أن ترجع إلى زمن الحكم الثاني (لوحة مجمعة 75-1: 1 مشار إليها بحرف X في المخطط رقم 2، أما حرف Y، داخل المسجد المشيد خلال عصر الإمارة، فهو يشير إلى موقع الميضأة القديمة في زمان هشام الأول).

نرى إذن أن حرف T المعماري قد ظهر بوضوح في مخطط المسجد في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني في المسجد الجامع بقرطبة، رغم أن ذلك جاء متأخراً للغاية مقارنة بالمساجد المشرقية والمسجد الجامع في القيروان، وقد برز حرف الـ T هذا في منطقة المقصورة التي تحكمها القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب، حيث برزت هذه الأخيرة، من حيث الارتفاع، عن أسقف الأروقة. أما القطاع الرأسي لهذا الحرف أو الرواق الرئيسي فتحدده القبة التي أنشئت في بدايته والتي أصبحت الآن مصلّى بيابثيوسا، وعلى هذا فإن هذا الشكل المعماري اتسم بتفرده على ما هو موجود في المشرق وفي القيروان، وكان الأساس هنا هو إعطاء الأولوية للأروقة الثلاثة المركزية من خلال القباب الثلاث الكائنة في صدر المحراب، وكذا قبة بيابثيوسا، والعقدين الجانبيين لهذه الأخيرة اللّذين يتميزان بتفرّد تصميمها، وهذه مجموعة من العناصر المعمارية الفريدة التي تجتمع وتشبه ما كان يتم في المجالس أو الصالونات ذات المخططات الثلاثية في مدينة الزهراء ومن أبرز النماذج في هذا المقام «الصالون الكبير»؛ ولهذا الصالون الكبير صدر مزود بعقود ثلاثة لها تدرّج خاص أو رمزية، وهذا ما نراه في حائط قبلة المسجد الجامع؛ وفي كلا الفراغين نجد مجموعة من العناصر المهمة وهي، العقود الكائنة في صدر «الصالون الكبير»، على شكل محاريب بدون عمق، وكلا العملين يتوجهما وجود العقود الثلاثية، أو الثلاثي البيزنطي؛ وهناك انطباع بأن المعماريين في عصر الحكم الثاني جمعوا في التوسعة الجديدة بين ثلاثة مفاهيم مستقلة، لكنها داخلة في إطار واحد، هل هي ثلاثة مساجد في واحد؟: أ) المسجد ذي الأروقة الأحد عشر ب) مسجد مكون من خمسة أروقة مثل المسجد والصالون الشرقي في مدينة الزهراء، بعرض المقصورة، وحقيقة الأمر هي أن أغلب المساجد الجامعة الأندلسية، طبقاً للمصادر العربية، كانت ذات خمسة أروقة. ج) مسجد مكون من أروقة

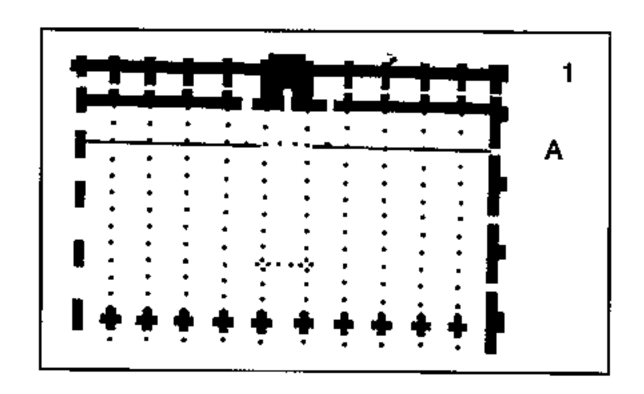
ثلاثة لها تميز من خلال القباب الثلاث إضافة إلى قبة بيابثيوسا، وعلى هذا الجانب وذاك، لهذه الأخيرة، نرى العقود المستعرضة التي تعتبر منبت الأروقة الجانبية؛ وفي نهاية المطاف نجد البلاطة أو الرواق الرئيسي وقد جرى تتويجه من خلال القبتين، واحدة في كل طرف، وكأننا في معرض بداية ونهاية المحور الرئيسي للتوسعة الجديدة؛ وإذا ما اتضح وجود السوابق المفترضة في مدينة الزهراء، فإن ما بقي هو السؤال عن السبب في هذه الأروقة الثلاثة المركزية التي تتسم بتميزها أو تفردها، من خلال حرف T، وهذا موضوع آثار العديد من التأويلات والافتراضات؛ عندما نتحدث عن الأصول نقول أن هناك الأروقة الثلاثة للكنائس المستعربة ذات المذابح الثلاثة في الصدر، وإذا ما كان هناك مثال محدد فقد ورد وتردد ذكر كنيسة سان ميجل دي إسكالادا، أو كنيسة قديمة مسماة بوباسترو (ق10-9)، وقد تحولت هذه الكنيسة الأخيرة، بعد ذلك، إلى جامع في عصر عبد الرحمن الثالث؛ وعلى هذا ففي إطار هذه النظرية، التي طرحها لامبرت جرى الحديث عن مسجد قرطبة ذي المحاريب الثلاثة، المحراب الرئيسي أو الفعلي الذي يوجد في الوسط والمحرابين الجانبيين، حيث الغرفتين، كل واحدة في طرف، وفي إطار هذا الافتراض نجد القباب الثلاث وكأنها تساوي ما هو موجود في صدور الكنائس، ولم يتبق أي استثناء في هذا إلا قبة بيابثيوسا التي توجد في بداية الرواق المركزي، إذ هي غير موجودة في المباني المستعربة.

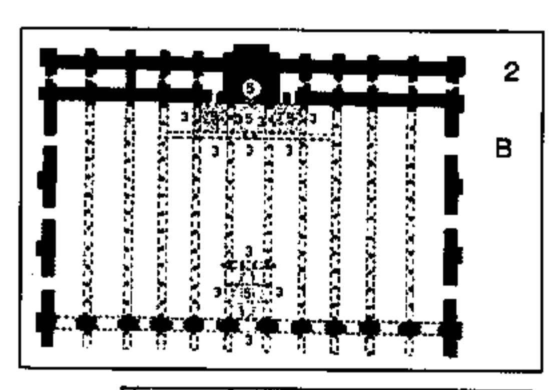
ربما كان علينا، في معرض الحديث عن صدر المسجد والقباب الثلاث والتدرج، تقليداً لما هو موجود في الكنيسة، أن نشير إلى كنيسة ترامبال دي ألكويسكار (قصرش) التي قام كاباييرّ و توريدا بدراستها مؤخراً، فهي في بادئ الأمر كنيسة قوطية أو مستعربة، وصدرها فيه ثلاثة قباب متوافقة مع المذابح الثلاثة الكائنة أمامها، ومع هذا فإن كل واحدة لها فراغ مستطيل بينها وبين الأخرى وبالتالي فإن إجمالي الفراغات سبعة، أبرزها الثلاثة المقبّبة، ورغم ذلك فإن هذا النوع من التوازي فيه نوع من المجازفة، لكن الأمر ليس كذلك، رغم بُعد المسافة، عند مقارنة ذلك بما هو موجود في صالة العدل في قصر بهو السباع بالحمراء، (ق 14)، حيث يظهر فيه من جديد النمط الذي وجدناه في قصرش ذا الفراغات السبعة، منها ثلاثة رئيسية وأربعة غير ذلك، وكأننا أمام صالات التشريفات التي ترجع إلى محمد الخامس، وما بقي أن نعرضه هو الطريق المتعرج الذي اتخذه هذا النموذج ابتداء من القرن التاسع وحتى القرن الرابع عشر، وأياً كان الموقف فإن دخول هذا النموذج الحظيرة الإسلامية أصبح أمر بدهياً، فهل ذلك هو الحالة نفسها التي عليها المسجد القرطبي في التوسعة التي قام بها الحكم الثاني؟ يلاحظ أن Dodds، في معرض إطار نظرية لامبرت، يؤكد أنه يرى في كل هذا مرآة للعمارة المحلية المستعربة، استناداً إلى سياسة الانفتاح التي مارسها كل من عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني نحو السكان المسيحيين، التي تعرضت لهزات قوية في أزمنة سابقة، ويضيف الباحث إشارة أخرى وهي سير المنارة التي شيدها عبد الرحمن الثالث على النهج المتبع في أبراج الكنائس، رغم أن المارة لا تحمل عناصر معمارية أو فنية قاطعة في هذا المضمار؛ ويعني هذا الطرح، في واقع الأمر، نوعاً من التنويه المحلي، الذي يتّسم بالتراجع، بدرجة ما، عن الاتصال الأول الذي تم بين الكنيسة والمسجد على أرض واحدة في المسجد أو المبنى الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول؛ ومن جهة أخرى، لم يتم تفسير الدافع الذي حدا بالحكم الثاني للموافقة على إقامة قبة في نهاية وبداية الرواق الرئيسي للمسجد الجامع بالقيروان، الذي يسبق المسجد الجامع بقرطبة ما يزيد على قرن من الزمان، والمسجد الجامع في سوسة وتونس، حيث القبة في هذين الأخيرين، قائمة أمام المحراب، وفي حالة المسجد الثاني منهما نجد قبة أخرى عند بداية الرواق، إلا أنها أضيفت عام 992م، مثل قبة جامع القيروان

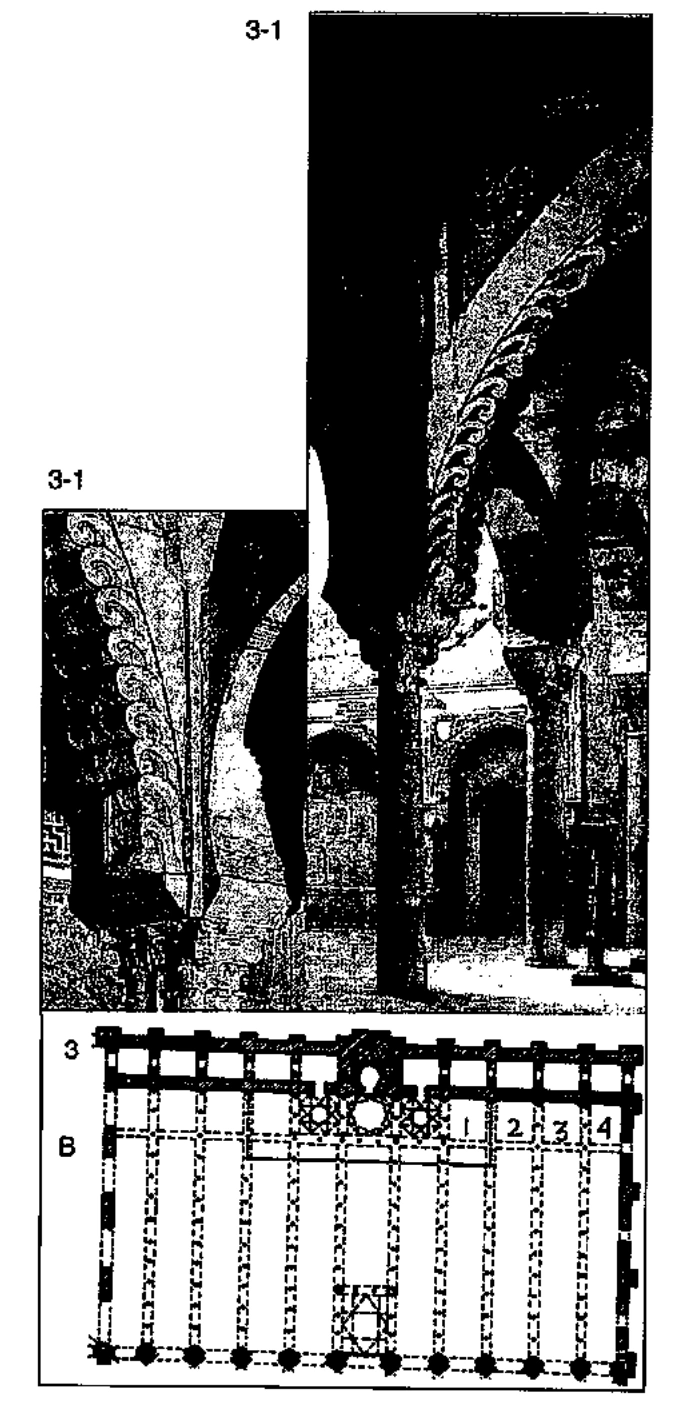
والواجهة التي تطل على الصحن؛ وكان لمسجد المهدية أيضاً، خلال القرن الحادي عشر، قبة أمام المحراب (أ. ليزن)؛ وهنا لا أعتقد أن علينا أن نتحدث عن المساجد المشرقية لتفسير الحالة القرطبية، ونكتفي بما هو أقرب إلينا في إفريقية وقباب مساجدها التي سوف أتحدث عنها لاحقاً. وعلى هذا فأمام النظرية المسيحية الخاصة بهذه النقطة والنظرية العربية المضادة لها نتساءل هل تم الاتفاق على تعانقهما في المسجد القرطبي - توسعة الحكم الثاني - انطلاقاً من إرادة الدمج أو الخلاصة، وهذا هو في واقع الأمر ما كان يتم في التوسّعات كافة التي شهدها المسجد الجامع بقرطبة رغم أنه قد استخدمت مفردات فنية أقل شأناً عما حدث في عصر الحكم الثاني؟؛ ولمزيد من فهم أوجه هذه المعضلة نجد أ. ليزن يرى أنه تعويضاً عن اختفاء المحراب القديم الخاص بالمبنى الأول لمسجد سوسة، (ق9)، ثم التوسع نحو الجنوب بعد ذلك، جرت إقامة هذه القبة في ذلك المكان (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 82: 1) وهذه النظرية يسوقها الباحث ليطبقها بالتوازي على الحالة القرطبية؛ فقبة بيابثيوسا أقيمت كنوع من التذكار للمحراب القديم الذي أقامه عبد الرحمن الثاني؛ ومن جانبه نرى هـ. تراس يشير إلى أن القبة الكائنة في بداية الرواق المركزي لمسجد القيروان ربما كانت انعكاساً لقبة البهو («قبة باب البهو» حسب تسمية البكري لها)، وهي قبة تقع في النقطة الانتقالية بين الحرم والصحن، وهي مرئية للمصلين في الصحن كافة. لكن لم يكن الأمر على هذا النحو في قرطبة، حيث هناك فاصل بين القبة والبهو، الأمر الذي يدعو إلى التفكير، حسب ملاحظة أ. ليزن، في أن قبة بيابثيوسا، حسب ما شهدنا، قد شيدت كنوع من التعويض لهدم محراب عبد الرحمن الثاني؛ نعود إلى موضوع الجمع بين الأنماط المختلفة، من حيث الفراغات، حيث نجد فراغاً مكوناً من أروقة خمسة، بعرض المقصورة، وآخر من ثلاثة أروقة، حيث الرواق المركزي في الوسط وهو أكبر من الأروقة الأخرى، وهنا سألح على حالة من الحالات التي تعتبر لغزاً ألا وهي المتعلقة بالمسجد الجامع في قلعة بني حمّاد في الجزائر (انظر الفصل الأول، لوحة مجمعة 83-1: 1)، حيث نجد هنا، في الوسط، وإلى جوار حائط القبلة، والمكونة من ثلاثة عشر رواقاً، فراغاً مسيّجاً بحائط، وهو عبارة عن فراغ صغير يضم فراغات خمسة أروقة، له خمسة أبواب متوازية، وهذا الفراغ عادة ما يكون المقصورة؛ وعندما نرى هذا النموذج فيما إذا كانت المقصورة بالمسجد الجامع بقرطبة في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، مسيجة بحاجز خشبي أو بحاجز جصّي، وكأننا أمام مسجد آخر مكون من خمسة أروقة داخل المسجد الأكبر، وهنا أتساءل: من من الجائز أو من الأصلح وجود هذا الصنف من الجمع بين الفراغات التي تتركز في الحرم الجديد، والذي يقوم على عدد من الأروقة التي أشرت إليها بالأحرف a،b،c ؟ وعندما نترجم الأمر إلى أرقام، ابتداء من الضلع الشرقي حتى الضلع الغربي، نجده على النحو التالي 3+1+3+1+3=11، وهي علاقة رقمية ترتبط بتوزيع العقود المختلفة التي نجدها في المخطط 3 في اللوحة المجمعة 34-1.

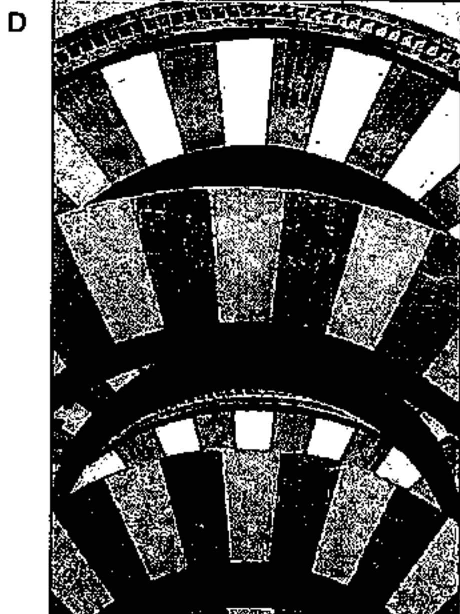
12 - 1: المحراب:

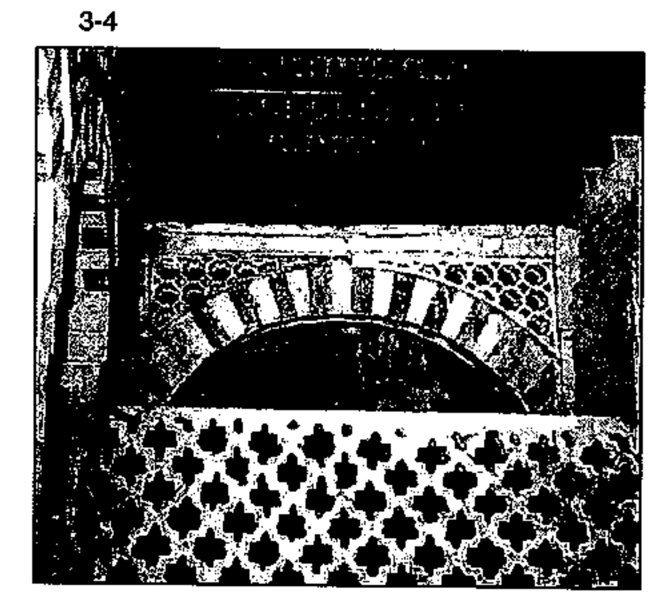
سيراً على عمليات الجسّ الأثاري التي قام بها فيلكس إيرناندث يمكن القول إن حرم المسجد الذي تأسس خلال القرن الثامن كان ذا محراب معشّق في حائط القبلة، دون أن يبرز مخططه إلى الخارج (لوحة مجمعة 4: 1)، وربما كان مجرد كوّة على شكل شبه دائرة أو ربع دائرة، مثله مثل المسجد الأقصى ومسجد دمشق، غير أنه، مع التوسعة التي تمت في عهد عبد الرحمن الثاني، كما رأينا، كانت الكوّة محاطة بما يشبه حرف T المقلوب، وبارزة نحو الخارج (لوحة مجمعة 4: 2)، وقد كان هذا النمط من المحاريب هو الذي سيطر في المساجد في إفريقية ابتداء من القرن التاسع، قبل

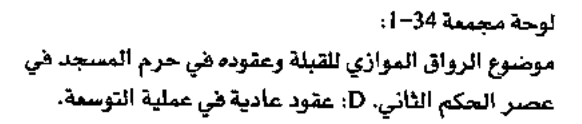




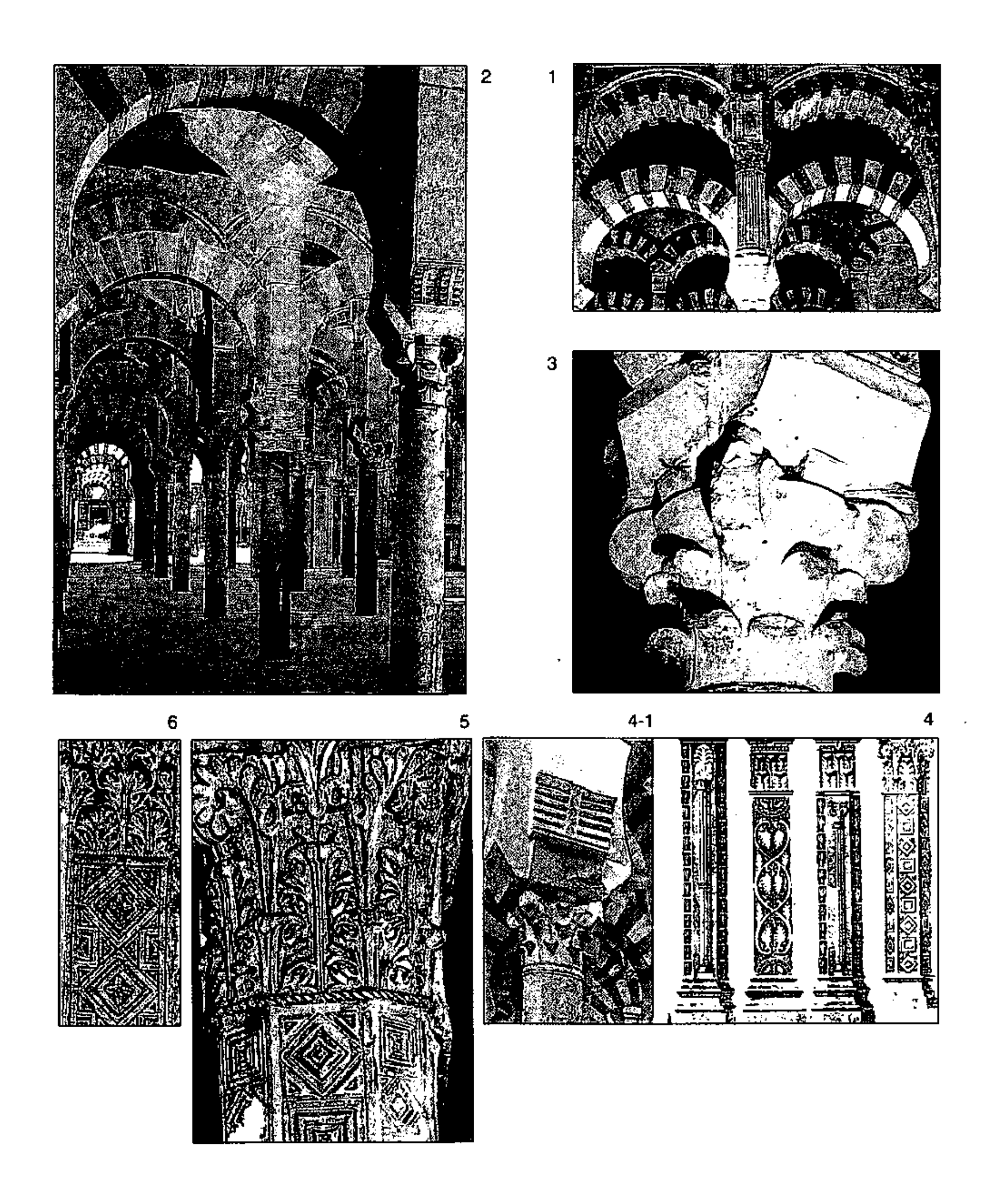







لوحة مجمعة 34-1:

موضوع الرواق الموازي للقبلة وعقوده في حرم المسجد في عصر الحكم الثاني. D: عقود عادية في عملية التوسعة.



لوحة مجمعة 34-2:

التوسعة في عصر الحكم الثاني.

عام 848م على ما يبدو، أي العام الذي انتهى فيه إعداد القبلة القرطبية في عهد عبد الرحمن الثاني (انظر لوحة مجمعة 13، الفصل الأول)؛ واستناداً إلى حائط القبلة في المسجد الجامع بمدينة الزهراء، الذي ظهرت أساساته (لوحة مجمعة 27: 1 و 2) نجد أن المحراب ربما كان أكبر من المحاريب القرطبية الأخرى مثل المحراب الذي يرجع إلى القرن التاسع، والذي يبرز عن المخطط، غير أنه لما كان حائط القبلة مزدوجاً، فقد ظهر المحراب المذكور بارزاً في الحائط الثاني للقبلة، وكأنه دعامة Contrafuerte، وهو في حقيقة الأمر كلاشيه، وإذا ما أدخلنا تعديلات طفيفة نجد أنه هو الذي ينبئ عن مخطط محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 34-1: 1 ولوحة 36: 1)، وقد تميز هذا الأخير، من حيث الحجم، عن باقي المحاريب المعروفة في العالم العربي، وبلغ مساحة غرفة يمكن أن تستوعب عدداً من الأفراد، وربما أمكن ربط هذا الحجم، في البداية، مع مذابح الكنائس المسيحية أو المستعربة ذات المخططات شبه الأسطوانية، لكن واضعين في الحسبان أن محراب عصر الخلافة المذكور، وهو عبارة عن مثمن، يدخل في دائرة متخيلة، وهنا نخرج بالانطباع بأننا أمام عقد حدوي حاد، ذلك أن الشكل المثمن غير مكتمل بسبب المدخل (لوحة مجمعة 36: 1، 3، 4)؛ ولمحراب المسجد الجامع بالقيروان مخطط شبيه (لوحة مجمعة 36: 5، 6)، غير أن عدد الأضلاع في هذه الحالة هو تسعة وليس ثمانية، أي اثنا عشر ضلعاً من الناحية النظرية، كما أن حجمه أصغر من المحراب القرطبي؛ ومعنى هذا أننا نجد أنفسنا مرة أخرى أمام النظرية المسيحية ونقيضتها العربية، التي شهدناها في حرف T في مخطط المسجد القرطبي، عصر الحكم الثاني؛ وعلى هذا فكلا المحرابين، القرطبي والقيرواني، بدون سوابق معروفة في العالم العربي، نجد أن المتعدد الأضلاع هو الشكل الذي يفرض نفسه، وإذا ما تحدثنا عن أصول هذين المحرابين، علينا أن نتوغل بعض الشيء في العمارة المسيحية: هناك مذابح كنائس ترجع إلى البدايات الأولى للعصور الوسطى، ابتداء من العمارة البيزنطية، ومن أمثلة ذلك ما نجده في أنجرز Angers أو بواتيه Poitiers، حيث المذابح مكونة من ستة وثمانية أضلاع على التوالي، وربما هناك عناصر تدعم هذه النظرية ألا وهي العقود الزخرفية المفصّصة التي نجدها في الكوة الغرفة التي ترجع إلى العصر الحكم الثاني، بمعدل عقد في كل ضلع، وتقع فوق وزرة عالية من الرخام الأملس الذي يتوجه رفرف صغير كلاسيكي الشكل (لوحة مجمعة 36: 2، 57 الرسم ل. جولفن)، ولا نقدم في هذا السياق نماذج لمذابح مسيحية ابتداء من العصر البيزنطي، وتأثيرات في الفن الشارلماني، حيث العقود الزخرفية المتكررة في منتصف المسافة، ومن أمثلة ذلك معبد Germigny – des- Prés، غير أنه تعرض لعدة ترميمات (لوحة مجمعة 36: 8-1)، وعلى أي حال نتساءل لماذا لم يتم اتخاذ العقد شديد الانحناء الموجود في الكنائس القوطية أو المستعربة كمخطط للمحراب، وهو القائم في أحد ملحقات حمام المسجد الجامع بمدينة الزهراء وكذلك في كوّات مصلّيات متواضعة، مثلما هو الحال في الرباط الكائن في الكثبان والمسمى جواردمار في أليكانتي، (ق10)؟، ربما كان السبب في أنه التوجه المضاد في الطقوس المسيحية، أو ربما كان ذلك لأسباب تتعلق بصعوبة وضع سقف لا لمجرد مذبح كنسي وإنما سقف لغرفة كاملة متعددة الأضلاع. نجد المحراب القرطبي وله سقف كأنه محارة ضخمة أو قبة مضلعة وهذا نمط تسهل مواءمته على الفراغ المتعدد الأضلاع (لوحة مجمعة 36: 9).

يتركز البُعد الكلاسيكي للمحراب في الرفرف الصغير الخاص بالكوة الغرفة، وهو الذي تتكئ عليه مجموعة الأعمدة والعقود الزخرفية (لوحة مجمعة 37: 1، 2)، ولشرح ذلك أتوقف عند الكرانيش الرومانية في حوض البحر الأبيض المتوسط: 3: معبد Veppasiano في الفورو الروماني.Foro R، 4: من معبد روماني، متحف

الآثار في برشلونة؛ 5، 6: متحف الآثار بقرطبة؛ 7: من قرطاجنة؛ 8: تويوربو المجوس (تونس). يبدو بدهياً، من هذه النماذج التي تنسب إلى العالم القديم، أن الرفرف القرطبي صورة منها ولو أنها صورة متحررة بعض الشيء. نلاحظ، على ارتفاعات مختلفة، وجود نقوش كتابية كوفية، وتبرز من بينها تلك التي نجدها تحت الرفرف حيث يمكن أن نقرأ نصاً تذكارياً لهذه التوسعة، إذ يشير النص إلى أن الحكم الثاني أمر بأن يجري هذا تحت إشراف معتوقه جعفر بن عبد الرحمن، ومساعدة كل من ابن تمليح أحمد بن نصر، وخالد بن هاشم وهما من قادة الأمن، إضافة إلى كبير الياوران مطرّف بن عبد الرحمن، عام 965م (ليفي بروفنسال)، كما يضم النص المذكور أسماء من شاركوا في الأعمال الإنشائية والزخرفية وهم فتح وطارق ونصر وبدر، وهم الذين تظهر أسماؤهم في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (أوكانيا خيمنث). كما أن سقف هذه الوحدة عبارة عن قبة صغيرة أو محارة ذات صرّة Channela نحو الخارج (لوحة مجمعة 36: 2، 9)، وكان هذا الوضع منصوحاً به بالنسبة للمحارات البيزنطية من الرخام أو الفسيفساء (لوحة مجمعة 36: 10)، وعندما ننظر إلى المحارة من أسفل يمكن أن نرى بوضوح الخطوط الأساسية للشكل المثمن الناقص عند المدخل إليه؛ وعن هذا السقف الذي يقول عنه كل من الإدريسي وابن غالب إنه من الرخام، نرى أنه كان في واقع الأمر من الجصّ، وهذا ما أوضحه فيلكس إيرنانديث بجلاء، وربما تخفي هذه الطبقة من الجصّ طبقة وراءها من الحجارة الآجرّ، فهذا ما يُرى في قباب صغيرة مماثلة خاصة بكوات المحاريب ولاحقة على هذه مثل محراب المسجد المرابطي الكبير في تلمسان (لوحة مجمعة 36: 12) ووحدة أخرى مضلعة داخل مئذنة مسجد حسان الموحّدي، بالرباط. كما تظهر المحارة كوحدة زخرفية في أعالي القباب الكائنة أمام محراب المسجد (لوحة مجمعة 36: 13)، ولا شك أن ذلك له دلالة خاصة، كما ظهر شيء منها في مسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 36: 11)؛ وتتميز الوحدة الخاصة بالمحراب القرطبي بدرجة اللون الأبيض التي تبدأ عند الأرضية وتشمل الوزرات الرخامية الملساء، وتتناغم مع العضادتين المتساوين، من الرخام أيضاً، على جانبي عقد المدخل، وهي درجة بياض تزداد بروزاً ووضوحاً عندما ينعكس عليها ضوء القناديل التي كانت موجودة في الكوة وتتحول بذلك إلى نقطة ضوء يتوجه صوبها المصلّون. وقد أتى لنا ابن غالب بوصف مهم للمحراب، وهو تلخيص لكل ما قيل عن المحراب حتى الآن. فهو، أي المحراب، ذو ثمانية أذرع من الجنوب إلى الشمال (عرضاً)، أما ارتفاع القبة فهو ثلاثة عشر ذراعاً ونصف، بينما سقفها من الرخام الأبيض المعشق، على شكل محارة موضوعة بدقة وإتقان في موضعها، كما أن هذه الوحدة المعمارية مثمنة الشكل من الداخل، وجوانبها مكسوة بثمانية ألواح من الرخام، ويبلغ طول اللوح... ما يقرب من ثمانية أذرع. أما العرض الخاص بستة منها فهو ستة أشبار، أما الباقيات من الألواح فيبلغ العرض ثلاثة أشبار حتى مكان المفتاح الرخامي الذي يقع في أطراف الألواح الأرضية من الرخام الأبيض، وعند أعتاب باب هذه الوحدة نجد قطعة من الرخام الأبيض التي تغطي المسافة الفاصلة بين العضادات، تحت الأعمدة، وتبلغ أبعادها 12 شبراً طويلاً و4 أشبار عرض، نجد أيضاً أن حائط المحراب والجزء المجاور لها مكسو بالفسيفساء مع التكفيت بالذهب. ولم يصل إلينا، في العصر الحاضر، أي أثر عن هذه الأعتاب، أما بالنسبة لعمق المحراب فمن المستغرب أنه على زاوية بدلاً من كونه في خط مستقيم، مثل محراب المسجد الجامع بالقيروان، وربما كان ذلك رمزاً على الاتجاه الجنوبي الشرقي وتنتقل هذه إلى الوردة المضلعة وسط انحناء القبة أو الشخشيخة الكائنة أمام كوة المحراب، وربما كان المقصود في الحالتين تحديد الاتجاه السليم نحو القبلة (لوحة مجمعة 58: 2)؛ يتكرر نمط هذه القبة في مسجد الباب المردوم بطليطلة في قطاع المدخل

الشمالي للوحدات الفراغية التسع التي عليها المسجد وربما كان ذلك علامة أيضاً على تحديد اتجاه القبلة.

تعرضت في الفصل الأول من هذا الكتاب لموضوع الكوّات السابقة على العصر الإسلامي، ذات العقد الذي يتكئ على عمودين صغيرين، وتغطي الانحناء محارة، وألمحت أيضاً إلى أن هذه الأيقونة ربما كانت نموذجاً للمحاريب القرطبية المبكرة، واستندت في هذا الرأي إلى الكتلة الحجرية التي تحمل النقش نفسه، العصر القوطي، والتي عثر عليها تحت أرضية المبنى الأول في المسجد القرطبي، ولابد أنها، طبقاً لجومث مورينو، كانت المحراب في عصر عبد الرحمن الداخل (لوحة مجمعة 39: 4)؛ أشرت أيضاً إلى أيقونة من الرخام عثر عليها في مدينة الزهراء، شديدة الشبه بما نراه داخل محراب المسجد الجامع بالقيروان، وهذه الأخيرة هي التي تحمل التأثيرات القرطبية طبقاً للباحث المذكور. وعلى هذا ليس من المستبعد أن تكون المحارة التي تغطي محراب المسجد في عصر الحكم الثاني، متوافقة مع محاريب أخرى في المسجد المذكور، ذلك أن هذا الخليفة كان شديد الولع بأن يحتفظ في التوسعة التي قام بها بالأعمدة الأربعة التي كانت تنسب إلى كوة المحراب في عهد سلفه عبد الرحمن الثالث؛ وينطبق الأمر نفسه على الكوة أو المحارة الخلافية من حيث المصدر، وإذا ما كان الأمر كذلك فإن المحارة التي تنسب إلى عصر الإمارة كانت موضوعة واقفة سيراً في هذا على أيقونات الكوّات السابقة على العصر الإسلامي التي أشرنا إليها؛ وأحدث نموذج كوة المحراب في عصر الحكم الثاني أثره في مسجد الجعفرية بسرقسطة، حيث نلاحظ أن الكوة - الشديدة الصغر بالمقارنة - قد اتخذت المحارة سقفاً، وبعد ذلك لم نعثر على أي أثر لمثل هذه في المساجد الأندلسية.

12 - 2: واجهة المحراب:

كان من المبادئ السائدة، خلال العصور السابقة على توسعة الحكم الثاني، العناية بكوة المحراب وأية أجزاء أخرى في المسجد القرطبي، ومع ذلك لم يتخذ هذا الأمر شكله وأركانه الكاملة مثلما هو عليه الآن اللهم إلا تلك السابقة المتمثلة في المسجد الجامع بالقيروان، خلال النصف الثاني من القرن التاسع (لوحة مجمعة 35: 1)؛ واجهة محراب المسجد القرطبي لها عقد حدوي حاد، 1/2 (لوحة مجمعة 35: 2، 3، 4، 5) والسنجات، كاملة، تتلاقى قطعها عند منتصف خط الحدائر، وهذا غير مسبوق حتى الآن في المسجد بالمعنى الكامل للكلمة، فمنذ عصر الإمارة نجد العقد في الواجهات الخارجية عادة ما يكون مشرشراً، أما السنجات فهي كاملة في عقد خلْو من ذلك نجدها وقد بدأت في مدينة الزهراء طبقاً لإعادة بناء أو تصور الصالون الكبير على يد فيلكس إيرناندث، إضافة إلى عقود صغيرة زخرفية في مجلس الأمير هشام في الشرفة العليا بهذه المدينة الملكية؛ ويميز منكب العقد شريط بارز أو شنبران ينتهي عند قاعدة الحدائر الخاصة بالانحناء الداخلي، وهو في واقع الأمر يتكئ على حدائر خاصة به، وعليها أيضاً الخطوط الرأسية للطنف الذي يلف المكان، وهو موضوع أشرت قبل ذلك أنه غير محدد في باب سان استبان الذي يرجع لعصر الإمارة. نجد أن العقد بكامله يدخل تحت طنف ثان غير أن هذا الطنف عريض الشوارع، وهو صنف بدأ ظهوره في نوافذ منارة عبد الرحمن الثالث التي تزينها نقوش من الفسيفساء؛ وبين الطنفين، في الجزء العلوي من القطاع السفلي، نجد شريطاً أفقياً يضم نقشاً كتابياً جديداً (قام فيلكس إيرناندث بإدخال الطنف المزدوج ضمن ترميمه للصالون الكبير بمدينة الزهراء، استناداً إلى عرض اللوحات الزخرفية التي نجدها بين المساحات أو الشوارع الفاصلة، وهذا يعني أن هذا النمط أمكن له الوجود في المسجد الملكي قبل أن ينفذ في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني)؛

ومن جانب آخر نجد الشوارع الجانبية (الفراغات) للطنف الخارجي، وقد ضمت حدائر خاصة بها، ولهذا نجد في الواجهة ثلاثة خطوط من الحدائر على المستوى نفسه كتتويج لما يشبه العضادات الملساء المجاورة للعقد الفعلي، أما الأربعة الأخرى فهي تحمل عناصر زخرفية رائعة. نجد إذن أن مخطط الواجهة يضم انحناءات ثلاثة على هذا الجانب وذاك للعقد، وهذا لم يكن معهوداً قبل ذلك في العمارة الأموية القرطبية، إلا أنه، كما سنرى، يظهر في الواجهات الخارجية لحرم المسجد في عصر الحكم الثاني. نجد فوق الطنف الخارجي مجموعة من العقود تبلغ سبعة، كل له ثلاثة فصوص، تتكئ على أعمدة صغيرة، والتيجان ملساء، ويبلغ طول العمود 2.21م (طبقاً لفيلكس إيرناندث) مع زخرفة رائعة من الفسيفساء في الخلفية (لوحة مجمعة 36-1: 1)، وإيجازاً للقول فهذا نمط بسيط للواجهة، كما أن به عدم مرونة أو بساطة معمارية، حيث يكاد يكون كلاسيكياً، اللهم إلا باستثناء اللمعان الذي يصدر عن الفسيفساء المرصعة بالتقنية البيزنطية، وطبلات العقد الجصّية والمزخرفة بما يشبه الشكل المروحي، أو Pay pay، سيراً على التسمية التي أطلقها فيلكس إيرناندث، وهو نمط بدأ في عقود أروقة المسجد والصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ ولم نر حتى الآن أن السنجات كانت جميعها مزخرفة، ولا شك أن هذه الخطوة هي من أجل المزيد من الوميض للتكسيات المزججة؛ وطبقاً للنقش الكتابي، بالخط الكوفي، الذي يغطي الحدائر الرخامية للعقد، فقد انتهى العمل في البناء مع نهاية عام 965م؛ هناك نقوش كتابية أخرى من الفسيفساء في القطاع الأفقي، فوق طبلات العقد، حيث قرأ أوكانيا خيمنث الآية رقم 23 من سورة الحشر ﴿هو الله الذي لا إله إلا هو الملك القدوس السلام المؤمن المهيمن العزيز الجبار المتكبر سبحان الله عما يشركون﴾، كما قرأ آيات قرآنية أخرى إضافة إلى نص تذكاري يشير إلى الحكم الثاني والى الفنيين الذين أشرفوا على الأعمال، وهي الأسماء التي شهدناها تحت الرفرف الصغير في كوّة المحراب.

سوف أتحدث بإيجاز عن الجدل الذي ثار حول موضوع نموذج الواجهة محل الدراسة، رغم أنني أشرت إلى شيء من ذلك في الفصل الأول من هذا الكتاب، وكان المنطلق هو أن هذا النمط تم انتحاله في الواجهات الخارجية للتوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، مع بعض التنويعات المنطقية التي سوف نراها في موضع آخر؛ ولا شك أن هذا النمط كان قائماً في الأبواب الخارجية لمسجد الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13). وكانت نقطة أو محك الخلاف هو الواجهات المعروفة في المسجد الجامع بالقيروان؛ نجد في المقام الأول، أن واجهة المحراب (لوحة مجمعة 35: 1) ذات العقد الحدوي المفتوح ذي المنكب، متوجة بقطاع من ثلاثة عقود زخرفية إضافة إلى اثنين آخرين مفصّصين على الجانبين، أي أن الإجمالي خمسة عقود؛ ويرجع ذلك المحراب إلى عام 862م، وهو محراب معاصر للمنبر الخشبي في ذلك المسجد، حيث نرى على أحد أضلاعه عقداً صغيراً نصف أسطواني درجة انحنائه مرتفعة وتتوجه نوافذ زخرفية أربع (لوحة مجمعة 35: 9)، وكختام وتتويج نجد واجهة المكتبة الكائنة إلى يمين المحراب (لوحة مجمعة 35: 7، 8)، وقد ربطها ريكارد بيلاثكيث بوسكو بواجهة المحراب القرطبي. تضم هذه الواجهة الصغيرة، التونسية، التي تحدثت عنها بإسهاب في الفصل الأول، عقداً حدوياً شديد الانغلاق، وطنفاً ومنكباً بارزين، إضافة إلى سنجات كاملة، ووجود ستة عقود حدوية مطموسة في الجزء العلوي، وتتويج لكل ذلك بواسطة الشرّافات ذات الأسنان الحادة؛ هذه الواجهة هي في الواقع تلك التي ظهرت أثناء الحفائر التي جرت في المسجد الجامع بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 34: 13) وهي التي توضح بجلاء العلاقة القائمة أو التوازي الذي حدثنا عنه بيلاثكيث بوسكو وتورس بالباس وترّاس (لكن الأمر ليس كذلك عند ل. جولفن)، حيث يرى هؤلاء أن الواجهة التونسية، التي

يفترض أنها ترجع إلى القرن التاسع، كانت مصدر إلهام للواجهات القرطبية، ويزيد على هذا تورس بالباس في التعبير عن اعتقاده بأن الفنانين التونسيين هم الذين عملوا في توسعة المسجد القرطبي في عهد الحكم الثاني، لكنه دحض هذا المعتقد في أبحاث لاحقة. ومع فراغات الاختلافات المنطقية، نجد أن واجهة المحراب القرطبي قد انتقلت إلى مسجد الجعفرية بسرقسطة، ثم جرى عليها تطور كبير واستقر بها الأمر في المساجد الأندلسية في شمال أفريقيا طوال القرن الثاني عشر. وبالنسبة لمسجد الحكم الثاني، فإن الواجهتين، على يمين ويسار المحراب، هما في هذه المرّة ذوات قواعد حدوية، تعمل على تقليد عقد مسجد الحكم، وأرى أن مردّ ذلك هو قانون التوازي ليس إلا (لوحة مجمعة 36: 8) (انظر الفصل الأول، بند توسعة المساجد).

إذا ما استثنينا البساطة التي عليها العضادتان المجاورتان للعقد، واللتان تقومان بدور واجهات لعكس الضوء وربما لأسباب قدسية، فإننا نجد أن الثراء الزخرفي الذي عليه واجهة عقد المحراب القرطبي تتركز في العضادات الأربع الأخرى، الرائعة الزخرفة والتي تتوسطها شجرة الحياة (لوحة مجمعة 38-1: 1،2)، التي شهدت تطوراً ملحوظاً في تكسيات الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ وإذا ما نظرنا إلى المكان الذي توجد فيه شجرة الحياة في المسجد، على جانبي عقد المحراب، وآخذين في الحسبان ظهور هذه الوحدة الزخرفية بين العقود المفصّصة داخل الكوة الغرفة (لوحة مجمعة 38-1: 3) ربما أمكن القول بوجود رمزية دينية لهذه الشجرة، وهذا ما أشارت إليه مؤخراً الدكتورة ماري بل فيرّو بالنسبة للصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ تتكرر الأيقونة هنا في كل مكان ودائماً ما نراها وقد صحبت العقود وأبواب الدخول والخروج، وعندما تتجاوز المعنى الديني لهذه الوحدة، أي شجرة الحياة أو شجرة الجنة، في هذه الحالة أو تلك، نجد أن الأمر المهم البحث عن سوابق في السياق الثقافي الكبير ألا وهو حوض البحر الأبيض المتوسط، حيث نجده يضم شجرات رمزية مشابهة، رغم أنها خلو من المعنى الفردوسي الذي جاء به الإسلام، ولو كان ذلك، على الأقل، في القطاع الغربي لهذا الحوض؛ وأياً كان الموقف فهذا الموضوع قد تكرر كثيراً ابتداء من عصر الخلافة حتى نهاية القرن الحادي عشر - وليس بعد ذلك - داخل قرطبة وخارجها، وإذا ما كان موضوع الشجرة قد أهمل خلال القرن التالي فما ذلك إلا لإهمال المعنى الديني لها. وعودة إلى البُعد الفني نقول إن عضادات المسجد القرطبي تضم زخارف فذّة ومفصلّة لدرجة الإغراق في التفاصيل، وكأننا نشهد قطعة فنية منحوتة من سن الفيل خلال ذلك العصر؛ وما تضم من لفائف جانبية وأوراق وأزهار وثمار تبرز عن الساق المركزي ولكن في اتساق وتوازن جديدين بكل الإطراء والتقدير؛ أما العضادات الكبرى المحاطة بأشرطة مزهرة (لوحة مجمعة 38-1: 1)، ومعها العضادتان الصغريان (2) (4) تضم تموّجات كأنها ميداليات مفصّصة على طول الساق المركزي، وقد ربطها ج. مارسيه بالزخرفة المسماة fitomorfa (نباتي الشكل) المرسومة داخل محراب المسجد الجامع بالقيروان (4-1). نستنتج من كل هذه الملاحظات أمراً جوهرياً في الإطار الفني العربي، وهو أن العنصر الأساسي (المحراب وواجهته) أصبح «النمط الشائع» أو العنصر نفسه الذي يتكرر دون تغيرات في العمارة والنحت والمنمنمات (جابريل ماندل)؛ فالأيقونة ذات الواجهة في المحراب يمكن أن نراها في الواجهات الخارجية للجزء المسقوف من المسجد، وأحياناً ما نراها في أيقونات نحتية وواجهات مكتبة المسجد ولوحات (شواهد) الأضرحة والقبور بما في ذلك السجاد الذي يحمل التقسيم الفردي.

12 - 3: المنبـر:

المنبر هو قضية أخرى، وهو قطعة الأثاث الخشبية

المتحركة التي يلقي الإمام الخطبة وهو عليها؛ ومن المعتقد أن ذلك بدأ مع مسجد المدينة المنورة (628م) مثله في ذلك مثل المحراب؛ وقد جاء لنا كل من الإدريسي وابن غالب بوصف للمنبر ذلك أنه طبقاً لهذا الأخير، مصنوع من خشب الصندل الأحمر والأصفر والأبنوس وقائم من الأُلُوّة والمرجان. أما أماكن الربط فهي من الفضة الخالصة، وله تسع درجات، كل واحدة أربعة أشبار ونصف عرضاً، أما الذراعان الجانبيان الممتدان على طول السلّم فهما من الأبنوس، ويصل طول كل ذراع ثمانية عشر شبراً. كانت هذه الوحدة موضوعة في كوّة تقع إلى يمين المحراب، خارج القبة المركزية، وقد اكتشفه ودرسه فيلكس إيرناندث، ومن المفترض أن هذه القطعة كان يتم إخراجها من مكانها لإلقاء خطبة الجمعة وكانت توضع بالقرب من المحراب، حسب ما نرى في المسجد الجامع بالقيروان؛ وحول ما إذا كانت قطعة الأثاث هذه مثبتة داخل القبة الكائنة أمام المحراب، أو إلى يمينها، نجد العذري، كما سبق أن أشرت، يحدثنا عن مسجد بتشينا، الذي تأسس خلال القرن التاسع، في عهد محمد الأول، ويقول إن القبة كانت تضم تحتها المحراب والمنبر، ومن الواضح أن المساجد العامة اللاحقة على القرن العاشر، بدءاً بمسجد تلمسان المرابطي، كانت تضم فراغاً للمنبر، لكنه، أي هذا الفراغ، كان خارج القبة ولو أنه كان شديد القرب منها؛ ولا شك أن المنبر القرطبي كان من القطعة التي تم إخراجها بعناية فائقة على يد النجارين الأندلسيين، وكان نموذجاً للمنابر التي أتت بعده.

12 - 4: العقد المفصّص:

كان المسجد الجامع بقرطبة، حتى القرن العاشر، مسرحاً للعديد من العناصر المعمارية التي تنسب إلى أصول مختلفة لكن جرى إدخالها إلى المسجد بعلمية تقنية جديدة بالإعجاب الشديد، وهي تقنية تدخل أكثر في إطار العمارة الغربية خلال عصر ما قبل الإسلام وبعض نتفات من العمارة البيزنطية، عن ما هو عربي ومشرقي لكن دون أن يقلل ذلك من شأن عمارة المسجد، التي انتظمت دينياً على شاكلة المسجد الأموي والأقصى ووجود المسجد الجامع بالقيروان كحلقة وصل بين هذا وذاك. في هذا المقام، نجد باب سان استبان، كخلفية لنمطية غامضة أو خادعة، يمثل نقطة التقاء، لم تتضح خيوطها بعد، حيث يراه بعض الدارسين صورة طبق الأصل للواجهات المشرقية الإسلامية، بينما نجد آخرين، بداية بتورس بالباس، نراه انعكاساً للآثار الرومانية أو الهلنستية في الحوض الغربي؛ وحقيقة الأمر هي أن الدرس الذي قدمته العمارة الأموية في قرطبة خلال القرون الأولى يتّسم بالوضوح فهو قادر على الجمع بين عصارات مختلفة لعدة أساليب من تلك التي سبقته، ويأتي ذلك في خط شديد التوازي مع العمارة الأموية في المشرق، وفي هذا وذاك يبدو أن عملية الانتقال من القديم إلى ما هو عربي ليس لها نهاية، ويبدو الأمر وكأن الصورة الخاصة بهذه الإمبراطوريات التي زالت، على هذا الجانب أو ذاك من حوض البحر الأبيض المتوسط، تريد أن تفرض نفسها، ونصل من خلالها إلى مفاهيم جمالية شبيهة بناء على رغبة رعاة الفن الجدد؛ وإذا ما كان تعريب كل ما هو قرطبي يحتم علينا أن نجعل القنوات مفتوحة، وهي القنوات التي تبدأ عند الفن الأموي أو العباسي في المشرق، مع أفريقية كحلقة وصل فإن رأيي أن هذه المنطقة في الشمال الأفريقي كانت الأساس في ميلاد الفن القرطبي، وأن كلتا البؤرتين حفزّتا، في كل لحظة، هذا التأثير العربي الديني في الأداء القرطبي والذي أخذ يكبر شيئاً فشيئاً ويرتبط بالمشرق من خلال صيغ وبرامج تم التوصل إليها من خلال العصر القديم أو البيزنطي، من تلك المناطق القريبة من شبه جزيرة إيبيريا ومن ذواتنا، وهذا الأمر حقيقي لدرجة أنه حتى لو لم تزل العمارة القوطية والمستعربة القرطبية لظلت النظرية العربية المشرقية أو

تلك الخاصة بأفريقية بعيدة أو ضئيلة التأثير.

أثناء عصر الخلافة، في عهد الحكم الثاني، جرى ارتجال العقد المفصّص كبديل معماري أدى مع الأيام إلى التقليل من الاعتماد على العقد الحدوي التقليدي، وقد يقال إنه بقي من هذا العقد الأخير صورته الثابتة التي تحيط بها الأشرطة المفصّصة في فورة معمارية ليس لها مثيل، وهي فورة تتعارض مع تلك الأستامبا الهادئة أو الكلاسيكية التي كنا نراها في عقد واجهة المحراب، وكأن هذا العقد له طابع ديني خاص لا يُمَسّ؛ أما تلك الفكرة المتمثلة في وجود طابقين من العقود في سلسلة تكاد تكون لا متناهية تتضمن داخلها نوعاً من الرتابة لدرجة تجعل المرء ينظر إلى المشهد وكأنه مشهد غير عبقري هندسياً، وأن ثمرة تقنية قديمة تم تعلّمها جيداً، وليس عملاً معمارياً بالمعنى المفهوم؛ أي أن ما أريد قوله هو أن العقود المتراكبة في قرطبة ربما كانت مفهومة وجديرة بالثناء بالنسبة لدار عبادة صغيرة الحجم، مثلما هو الحال في حرم المسجد في عصر الإمارة؛ وابتداء من تلك اللحظة وحتى التوسّعات في عصر الحكم الثاني والمنصور نجد أن العقود المتراكبة أصبحت مجازفة من قبل الخلفاء غير جديرة، فقد أصبح الأمر انتقالاً من نمط لطيف إلى صورة طبق الأصل له توحي بالرتابة والملل، أي أننا في غابة، بلا حدود، من الأعمدة أو الأكتاف والعقود الجسور، غير أنه جرت التضحية بالمنظور الجمالي، كمبدأ تقليدي خلال العصور الأولى، ذلك أن الزيادة السكانية كانت تحتم البحث عن مكان أوسع لأداء فريضة الجمعة، وكان هذا على حساب التنوع وإبداع الجديد في الأروقة. نجد أن المسجد الجديد يحمل، من حيث الاتجاه، ما كان عليه المسجد القديم، أي أن الاتجاه هو الجنوب الشرقي وبالتالي فإن صفوف الأعمدة والعقود تتحول إلى عقبة أمام تجريب شيء آخر غير هذه الوحدة الفنية التي نراها. استطاع المعماريون، في عصر الحكم الثاني، حل المعضلة القائمة بين الجديد والقديم وخصوصاً ما يتعلق بمعالجة الحجر وألحقوا بالجماليات القديمة العقد المفصّص وهذا شيء مهم ولو كان صغيراً، هناك عقود متشابكة فيما بينها وكذلك القباب ذات الأوتار أمام المحراب الذي يقتصر استخدام المكان الذي فوقه على الخليفة وحاشيته، وهذان هما العنصران الأساسيان اللذان اعتمد عليهما العصر المعماري الجديد للحكم الثاني الذي اتسم بأنه جديد وأنه لم يستمر طويلا؛ ولم تكن قرطبة وحدها، خلال النصف الأول من القرن العاشر، قادرة على إدخال تجديدات، وما يبرهن على هذا قصور عبد الرحمن الثالث في مدينة الزهراء، التي تتسم بثرائها الزخرفي لكن الطابع الأساسي للبنية كان البساطة، التي لا تخل من طرافة، وهذا ما نجده في المجالس ذات الأعمدة التي تبدو كأنها مساجد تم اقتطاع أجزاء منها للتحول إلى صالات ملكية أو بازليكيات علمانية غير معتادة؛ ولست أدري ما إذا كان من المناسب فيما يتعلق بهذه الصالات، الحديث عن عمارة إقليمية، رغم أنها عمارة صفوة، بعيدة عن بؤرة العمارة العربية المشرقية. أين هي القباب والجهود لإقامتها في الزهراء؟ من الواضح، كما يقول فيلكس إيرناندث، أن العقود المتراكبة كانت أمراً مقتصراً على المسجد في المنطقة الحضرية، رغم أنه لم يتكرر خارج نطاق المسجد القرطبي، ذلك أن أروقة مسجد الزهراء، ذات العقود البسيطة، تعود بنا إلى النمطية التي كان عليها، في نظري، الجامع القرطبي في عصر عبد الرحمن الأول (لوحة مجمعة 27-I: 4)، وهنا لا يجوز الحديث عن قبة أو قبو في المسجد الملكي أو الصالونات الكبرى المجاورة، ومعنى هذا أن العظمة المعمارية التي عليها التوسعة التي جرت في عهد الحكم الثاني تقتصر فقط على ذلك المسجد؛ غير أن هناك مسألة أخرى في هذا السياق، وهي تأثير هذه العمارة على القصور التي أسسها ذلك العاهل في «الآلكاثار».

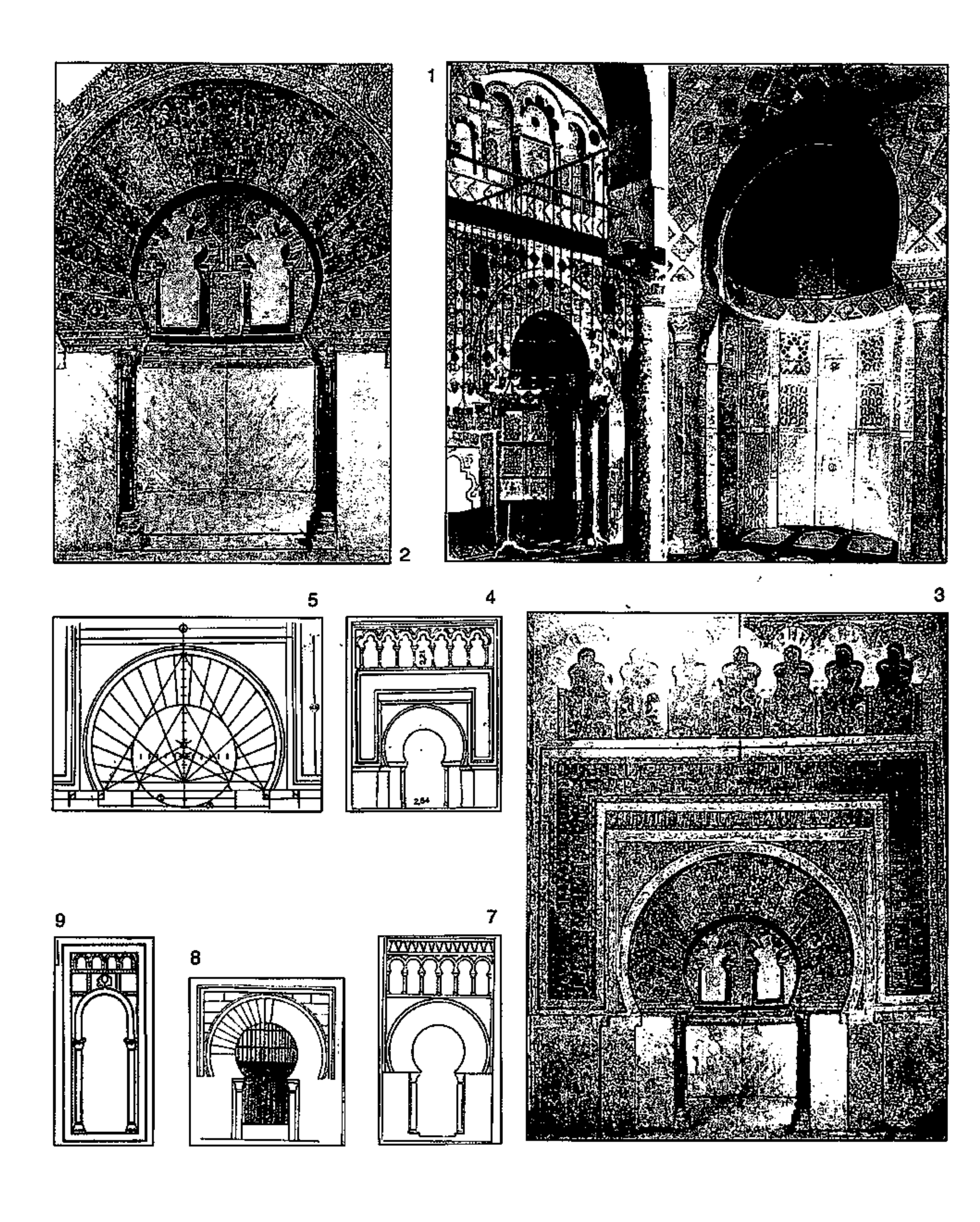
وإذا لم يكن المقام قد استقر بعض المسجد الجامع في قصور مدينة الزهراء، حيث عرش الخلافة، فكيف

كان حال القصور في «قصر قرطبة» التي عنى بها الحاكم في آخر مراحل حياته؟ إذن نجد أنه من قبيل التناقض أن تستقر العناصر الفنية الأكثر ثراء في المسجد وليس في القصور، أو الشيء نفسه، إذ ما مغزى هذا البذخ الفني، الذي يبدو بنيوياً أكثر منه دينياً، خارج الإطار الملكي وفي إحدى دور العبادة ؟ هل كان في «ألكاثار دي قرطبة» قصور أخرى أكثر بهاء من قصور مدينة الزهراء، على شاكلة ما نرى في قصر الجعفرية؟ يبدو بدهياً أن حرف T في المسجد يحدد الاختلاف بين المسجد وبين القصور المعروفة في قرطبة؛ نجد إذن أن حرف T الذي نراه في المسجد الجامع متمثلاً في الرواق المركزي والقباب الثلاث، أمام المحراب، هو واحد من المبتكرات التي لم تتضح أبعادها بعد، ذلك أن كلاً من بنيته وعناصره المعمارية هي أقرب إلى العمارة الملكية منها إلى عمارة المساجد، حقاً، كان الخليفة وحاشيته يذهبون إلى المسجد ويصلون الجمعة وغيرها، وإذا ما كانت هذه التفاصيل المعمارية تهدف إلى أغراض دينية من جلال الرّب فإن هذا لا يبدو باعثاً على التصديق، وماذا عن قبة مصلّى بيابثيوسا الكائنة عند مقدمة الرواق المركزي؟ نجد الإجابة في مسجد القرويين وقرينه، مسجد الزيتونة بتونس، وهنا نتساءل بالنسبة لهذا البلد وبالنسبة لقرطبة: ما نعرف عن القصور إضافة إلى ما نعرفه عن قصور مدينة الزهراء؟

يبدون أن العقد المفصّص كان وسيلة التجديد في الفن القرطبي في دائرة الممكن؛ واستمرار للخط الذي بدأه المعماريون الذين استطاعوا مواءمة بنية جسور المياه القديمة لتكون في المسجد، نجد المعماريين الجدد، في عصر الحكم الثاني، قد سمحوا بالاستمرار لهذا الخط المعماري في باقي أروقة المسجد، وليس ذلك في الفراغات الرئيسية التي يظهر فيها العقد المفصّص وقد حل محل العقد الحدوين، وهذا أمر غير مسبوق إذ لا نجده في آفاق فنية أخرى؛ كان العقد المفصّص في تلك الآفاق مجرد عنصر زخرفي، وليس له وزن ثابت أو حجم معروف، الأمر الذي أثار العديد من التأويلات المتعارضة؛ وهنا نقول إن جومث مورينو أشار إلى الأصول الخاصة بهذا العقد الزخرفي المفصّص وهي بلاد ما وراء النهرين، حيث نجده في نوافذ المباني العباسية في الرّقا والأخيضر وسامرّاء حيث تسير الفصوص على خطوط محددة سلفًا (لوحة مجمعة 39 B،C،D رسم مارسيه)؛ وكان قبل ذلك في إيران، حيث العقود الصغيرة نصف الأسطوانية التي تضم تحتها عقداً ضخماً آخر في Thsifon (A) (كروزويل)، وهذا من الممكن مقارنته بأمثلة أخرى عثر عليها في العمارة البيزنطية، مثل عقد المذبح في البازليكا الشرقية في قلعة سمعان (سورية) (ق 6) وعقد بازليكا قلعة لوزن الذي اكتشفه م. فوجيه. ومن جانب آخر نرى المسجد الجامع بالقيروان وبه عدة نماذج من العقد المفصّص غير مرتبطة بالضرورة بعقود ما وراء النهرين، ففي الجزء العلوي لواجهة المحراب نرى عقوداً زخرفية مكونة من خمسة فصوص، تحيط بعقد نصف أسطواني (لوحات مجمعة 35: 1، 38-2: 2)، وفي مناطق الانتقال المضلعة، تحت القبة الكبرى الكائنة أمام المحراب، حيث نجد الأضلاع البارزة ترسم الفصوص كأنها السنجات، وهذا اختراع بديع (لوحة مجمعة 38-2: 3 طبقاً لمارسيه)؛ يواصل العقد الكبير مساره، ثم يسلّم الراية، أو يفسح المجال للقبة المذكورة، وقد أوضح هذا جولفن (لوحة مجمعة 38-2: 5)؛ نرى ذلك العقد محاطاً بعقد آخر متعدد الفصوص مثل تلك الفصوص التي تُرى في خط أفقي خارج رباط سوسة (لوحة مجمعة 38-2: 6)؛ وهناك عقد صغير له أهمية خاصة، وهو أحد عقود أحد جوانب المنبر (ق 9) في المسجد القيرواني، إذ هو عقد مرتفع الانحناء ومدبب وتحت عقد آخر مكون من ستة فصوص (لوحة مجمعة 38-2: 7-1)، الأمر الذي يقرّبنا أكثر إلى العقود المفصّصة في المشرق التي علقنا عليها في الأخيضر وسامرّاء، ويقربنا أيضاً نحو العقود القرطبية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني؛

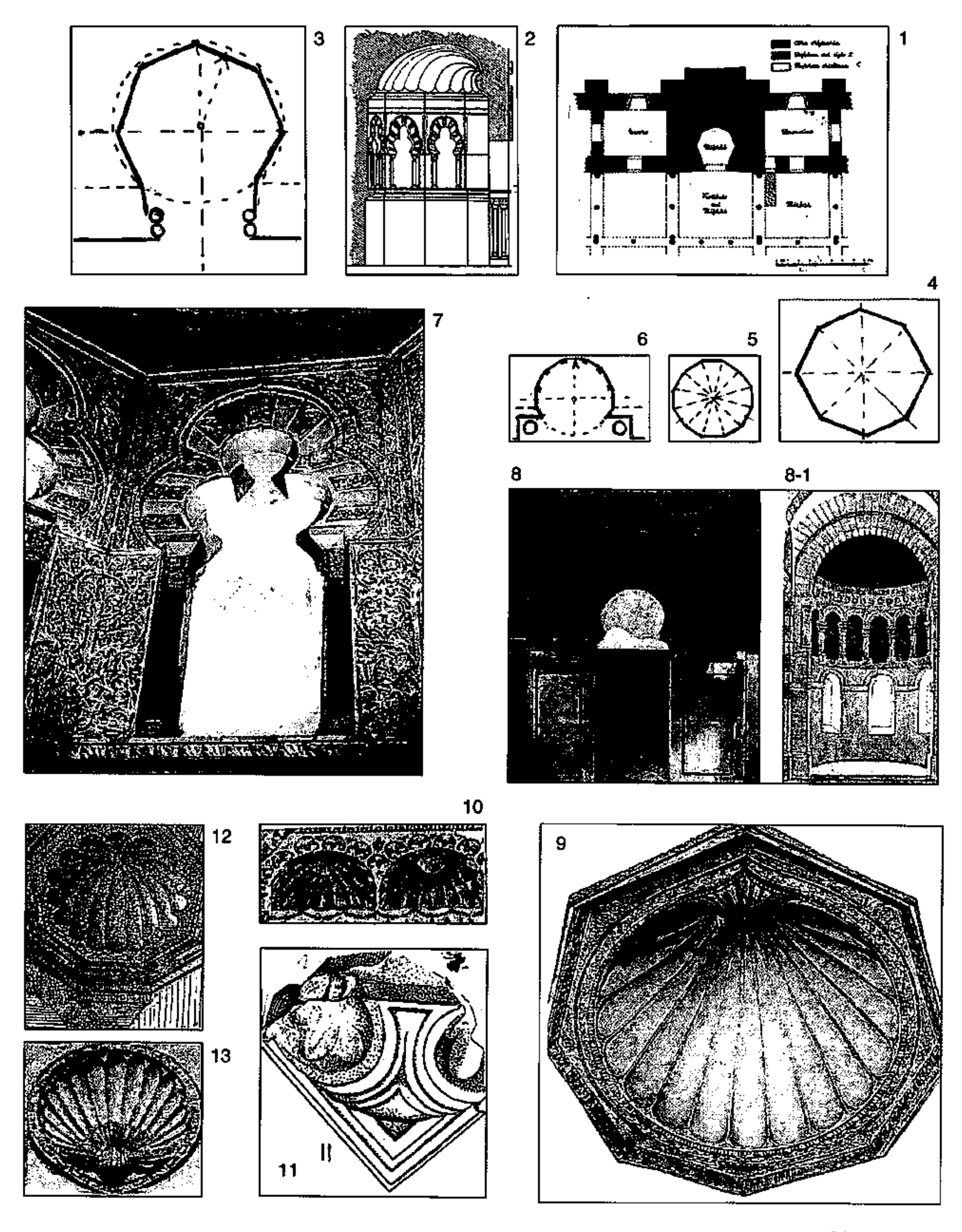
وعندما نتقدم في الزمن نجد قبة بداية الرواق المركزي في مسجد الزيتونة بتونس، حيث نجد في القطاع الخارجي لها نوافذ ذات محارات مضلعة فصوصها الخارجية وواضحة (لوحة مجمعة 38-2: 4)، وهذه الصورة نجدها في نوافذ في واجهة مسجد سيدي علي الجماري في سوسة، لكن العقد هذه المرة مدبّبٌ تحت الفصوص (لوحة مجمعة 38-2: 8). نذكر مثالاً آخر شبيهاً في هذه المدينة وهو عقد المدخل إلى «قهوة القبة» Qahwat al-Qubba(لوحة مجمعة 38-2: 9). ولا زالت إفريقية تقدم لنا العقود المفصّصة ذات الأصناف المختلفة، في المسجد الكبير في صفاقس، حيث النوافذ المطموسة في واجهات الشوارع، ومئذنة المسجد (لوحة مجمعة 38-2: 10، 11، 12)، إضافة إلى بعض العقود خارج رباط منستير (لوحة مجمعة 38-2: 13)، وليس من باب الإضافة الإشارة إلى المجرور الرخامي في صحن المسجد الجامع بالقيروان، حيث يضم بعض أنواع الفصوص المهمة المتراكزة (38-2: 7)، نرى إذن أننا لم نجد عقداً مفصّصاً ذا طبيعية معمارية محددة أو أي مكون أساسي مرتبط ببنية مبنى طبقاً لنواميس العمارة في عصر الحكم الثاني.

عندما نتحدث عن العقد المفصّص بصفته غير وزن نوعي في النماذج السابقة، حسب النظرية التي يسوقها ج. مارسيه، فإننا نجد أنه، بهذه الطريقة، مشتق من مناطق الانتقال المضلّعة، التي رأيناها في القبة الكائنة أمام محراب المسجد الجامع بالقيروان، وهنا نجد أن المسألة تدخل في تواؤم مع الأندلس، استناداً إلى لوحات قوطية صغيرة إحداها أعيد استخدامها في برج سانتو تومي دي طليطلة، بينما نجد أخرى في سان أندرس بالمدينة المذكورة، والكتلة الحجرية ذات العقود المضلعة الثلاثة في صحن كاتدرائية لشبونة، إضافة إلى قطع أخرى متنوعة ظهرت في ماردة (لوحة 39: 5)؛ وعلى هذا فإن نظرية ج. مارسيه التي يطبقها تورس بالباس على هذه القطع الإسبانية السابقة على العصر العربي تقودنا بعيداً عن المشرق كمصدر أو كأصل للعقد المفصّص. في قرطبة نجد ذلك العقد المضلّع المشار إليه، المضلع الذي ظهر تحت الأرض في المسجد الجامع في عصر الإمارة، والذي كان من المعتقد أنه كوّة المحراب في مبنى عبد الرحمن الأول (لوحة مجمعة 39: 4)، وفي الجزء العلوي لواجهة باب سان استبان نجد وحدة زخرفية مفصّصة رسمها فيلكس إيرناندث (لوحة مجمعة 39: 1)، تكررت في بعض الأشرطة العليا في القباب الكائنة أمام محراب الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 2)، ومعنى هذا أننا نجد في قرطبة العقد المفصّص كعنصر زخرفي، وفي هذا الإطار تتم البرهنة على أن رؤوس السنجات في مدينة الزهراء كانت تتوّج ببعض المسننات من خلال الفصوص، والشيء نفسه نجده في المسجد (لوحة مجمعة 39: 7-1) والصالون الكبير ونوافذ المئذنة القرطبية الكبرى لعبد الرحمن الثالث (لوحة مجمعة 31: 4)، وقد انتقل هذا النموذج إلى عقود القطاع الداخلي لأبواب التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 39: 8، 9، رسم كامبس كاثورلا) وكذلك نجد العقد الحدوي لأحد هذه الأبواب محاط بعقد من تسعة فصوص بها سنجات، وقد لوحظ قبل ذلك في عقد المدخل إلى قبة بيابثيوسا، رغم أن من المعتاد أن الجديد؛ وما هو ثوري سوف نراه في المسجد القرطبي يتمثل في العقود المفصّصة ذات الثلاثة أو الخمسة، والمرسومة على أساس متوالية مدببة؛ ولابد أن العقد المفصّص كان موجوداً أيضاً في مدينة الزهراء استناداً إلى الخط الغائر المكون من عقد ذي ثلاثة فصوص، عثر عليه في طريق الحراسة في شرفة الصالون الكبير، وقد انتشله كامبس كاثورلا (لوحة مجمعة 39: 6) وكذا في الصالة الطرفية، الجهة اليمنى لهذا المجلس، حيث نرى الآن عقداً من خمسة فصوص مرسوماً داخل طنف من خمسة أضلاع (لوحة مجمعة 39: 7) وربما كان قد أضيف في عصر الحكم الثاني، في محاولة منه لاستكمال الأعمال التي بدأها



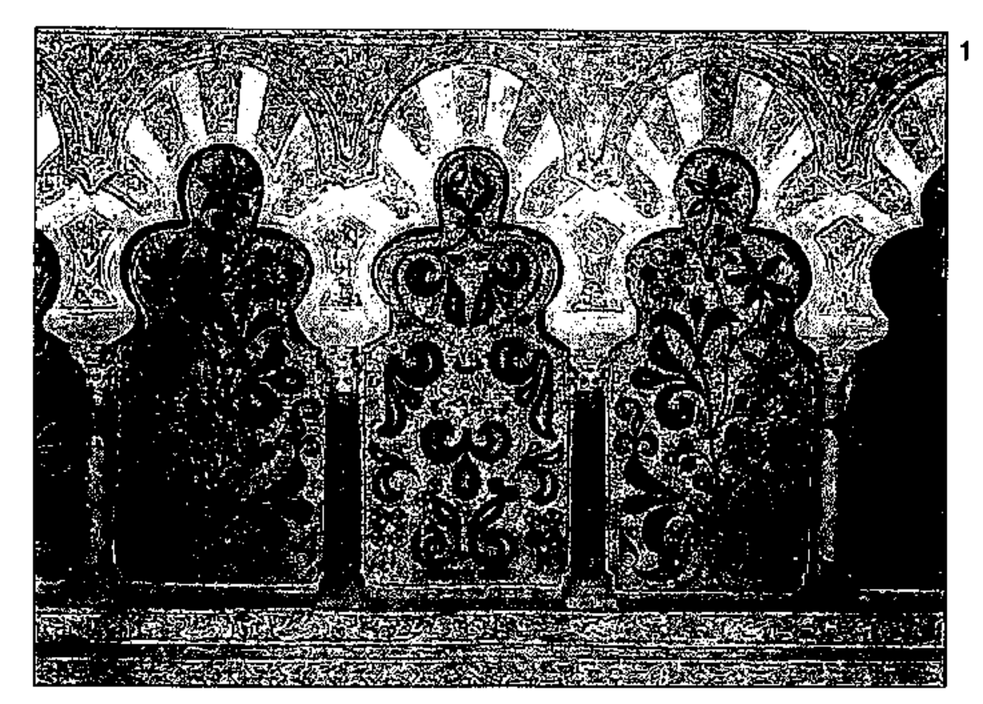
لوحة مجمعة 35:

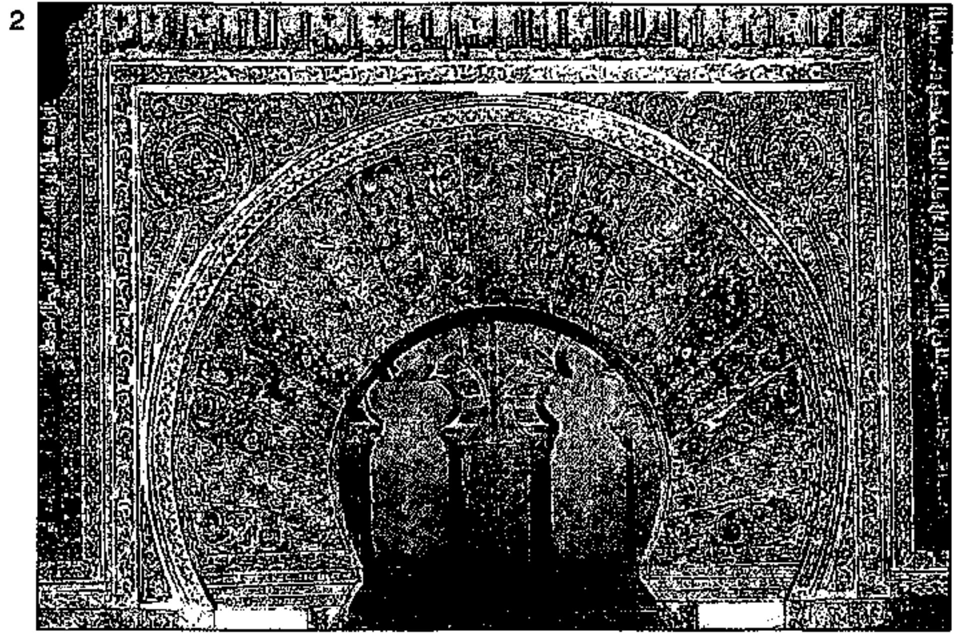
المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني.

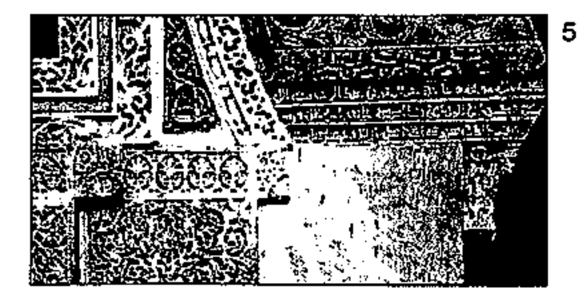


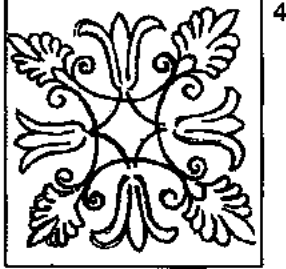
لوحة مجمعة 36:

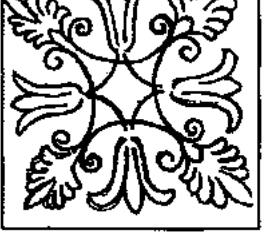
المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني.





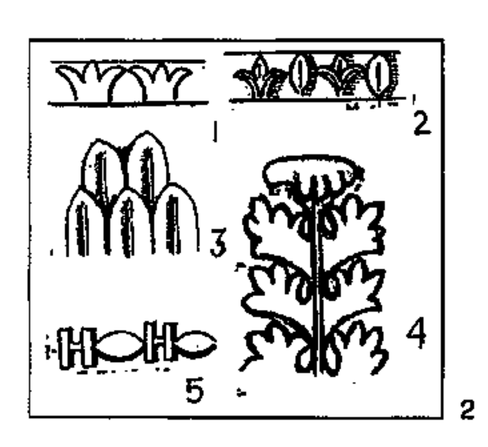


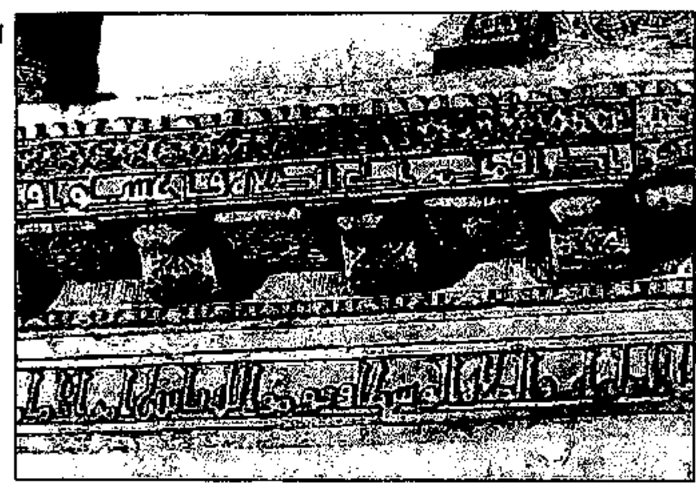


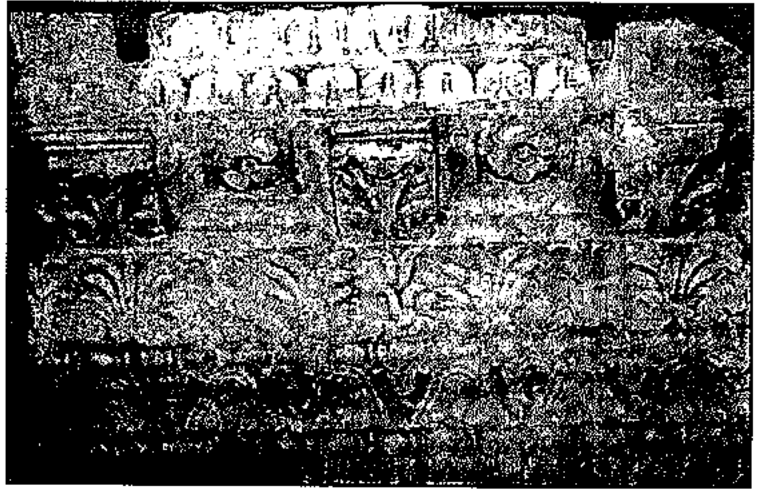


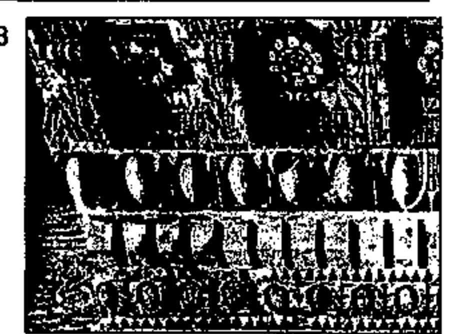
لوحة مجمعة 36-1:

المحراب في التوسعة في عهد الحكم الثاني. رقم 3 لسنجة المفتاح، 4 وحدة زخرفية كلاسيكية في المغرب الإسلامي.

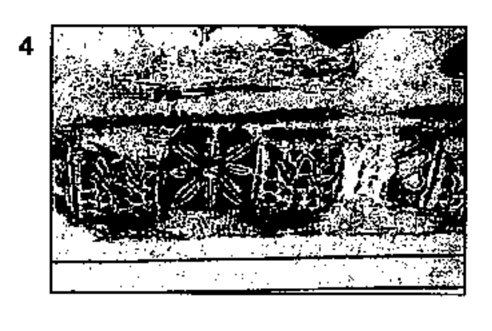


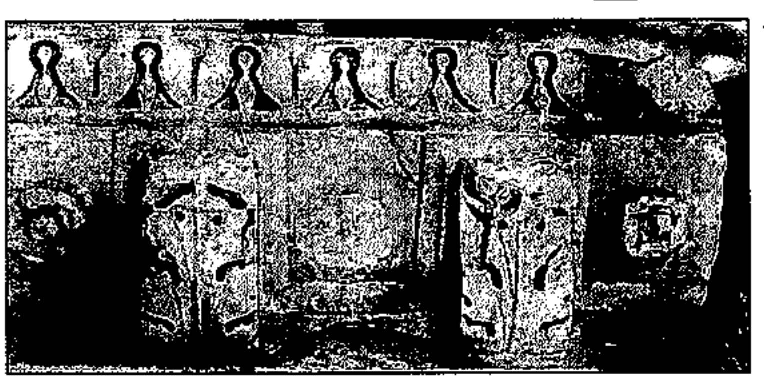








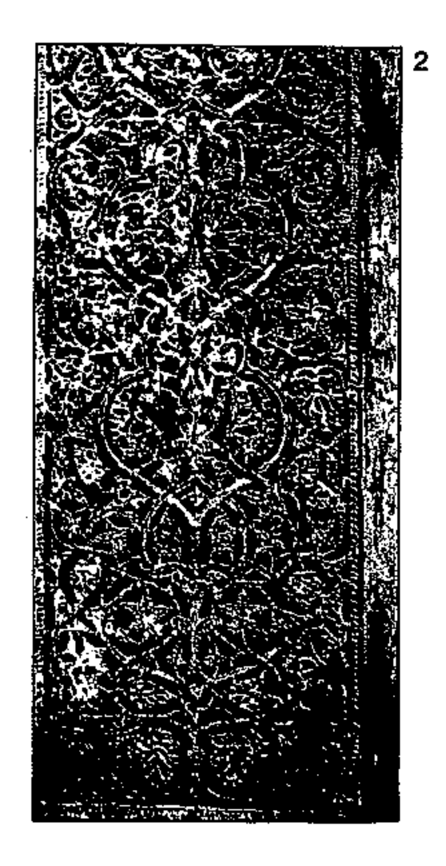


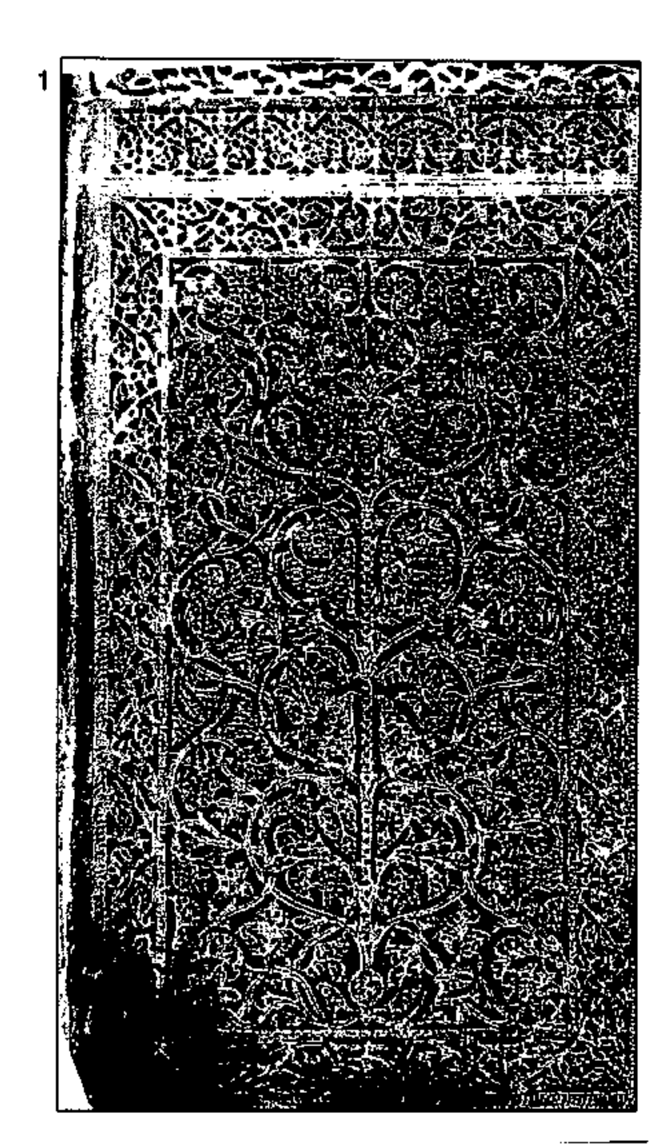


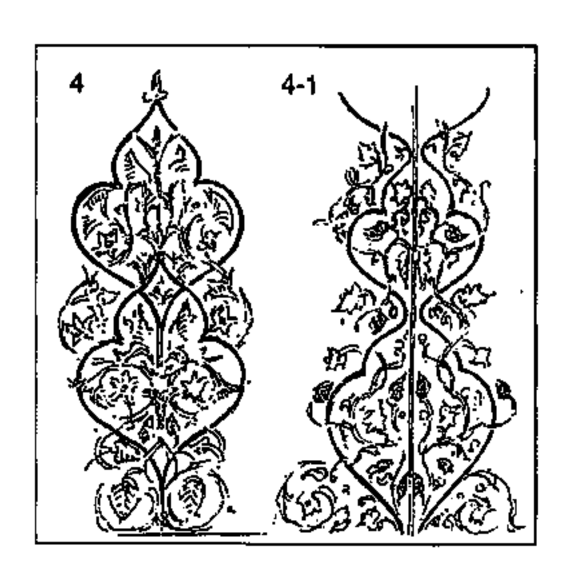


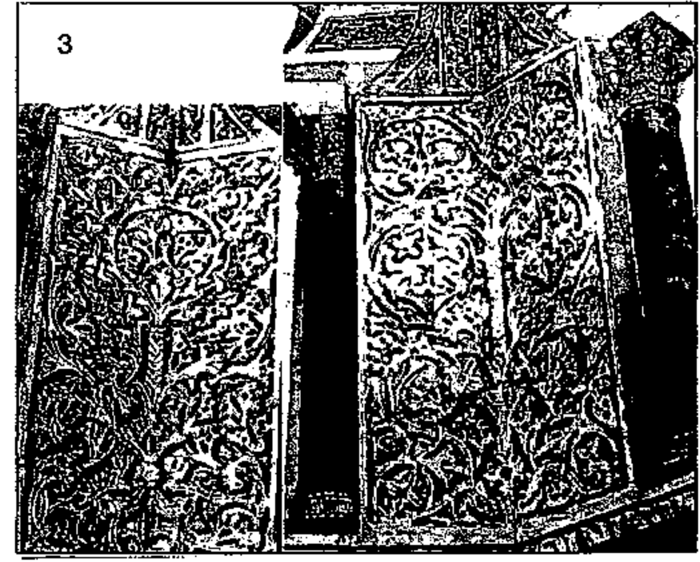
لوحة مجمعة 37:

زخرفة داخلية لمحراب المسجد في عصر الحكم الثاني.









لوحة مجممة 38–1:

عضادات المحراب في عصر الحكم الثاني، 3 : من الداخل.

والده. أعرض فيما يلي نموذجين مهمين، أحدهما رقم (11) من الحجارة، في قصبة ملقة، يرجع إلى تاريخ قديم طبقاً لجومث مورينو، لكن دون تحديد للتاريخ وما إذا كان سابقاً على عصر الحكم الثاني؛ ثم رقم (10)، الذي ينسب إلى حمام خلاف أرجعه الباحث المذكور إلى القرن العاشر، وهما ينسبان إلى «ألكاثار دي قرطبة»، حيث العقد المفصّص، مثلما هو الحال في الشريط العلوي في واجهة محراب مسجد الحكم، وهذا برهان بدهي على أن العقد المفصّص كان قائماً أيضاً في القصور التي زالت من الوجود في ذلك «ألكاثار»؛ وإيجازاً نقول إن هذه الوفرة من العقود المفصّصة الإسبانية هي ابتكار محلي، وقد جرى تجاوز تلك البذرة الواردة من المشرق أو إلغاؤها، وهي نقطة ترتبط أيضاً بالتراكب القديم للعقود الذي استلهم جسور المياه في العالم القديم؛ وهنا نتساءل: من كان سيقول في عصرنا هذا، دون أن يعرف التفاصيل، إن العقود المركبة في المسجد الجامع في قرطبة منبثقة من جسور المياه في ماردة؟، إن المشاهد لهذه التركيبة الجديدة الرأسية من العقود، سوف يرى فيها إبداعاً قبل أن يراها كتقليد لما سبق، وبمرور القرون نصطدم بزخارف المقربصات (المقربص) في المساجد المرابطية والموحّدية، حيث يلاحظ أن البذرة المشرقية قد ارتفعت لدرجة أنه لم يتبق من المشرق إلا بعض الصومعات المتراكبة، ومن جديد نرى هذه الوفرة الإسبانية تطغى بقوة وتجعل الجذور والأصول باهتة: فهناك تراكب العقود والعقد المفصّص والمقرنص، وهي إبداعات أندلسية، ولها سوابقها في أطر ثقافية أخرى لكنها، أي هذه الأخيرة تضاءلت حتى أصبحت مجرد ثانوية لما لدينا.

تعتبر قبة بيابثيوسا أحد الأركان الكبرى للعقد المفصّص، لكنه في هذه الحالة عبارة عن وحدة معمارية، أي عقد عاتق، وبالتالي تجرى مقارنته في هذه الوظيفة بما عليه العقود المتراكبة في الأروقة، أي أن هذا النمط القديم اكتسب صفة المعاصرة عندما ضم الفصوص إليه وهي من أصول مشرقية أو من إفريقية، ومن هنا فإن القبة، التي ينظر إليها على أنها مبنى مستقل، تضم لغة جمالية شاملة غير معروفة حتى الآن، فقد استطاع العقد المفصّص تهميش العقد الحدوي، وتقادم هذا الأخير، أما الجديد فهو يسير على إيقاع مدبب، وأكثر فعالية وقوة وتوازناً بما في ذلك العقد النصف أسطواني، طبقاً لتجربة مشرقية قديمة وكذا إيرانية وسورية. يكمن دور هذا العقد في توزيع الأحمال على الجوانب بغية تقوية الجدار التقوية المناسبة حتى يتحمل الوزن الضخم الذي عليه القبو الزائف المضلع الذي يغطي المصلّى، والذي نعرف الآن أن أضلاعه حجرية (مارفيل رويث). وخلاصة القول هو أننا أمام عمارة زخرفية - بصرياً - ذات تشبيكة يدخل منها الهواء بينما أبصار المصلّين تتجه نحو المحراب نجد في مصلّى بيابثيوسا ثلاثة أصناف من الحوائط الزخرفية: أولها الحائط الداخلي القائم حيث عقد المدخل الضخم وهو قادم من المبنى الذي يرجع لعصر الإمارة: أي أننا أمام عقد حدوي ذي سنجات فوقه آخر مفصّص وفوقه عقد مدبب له مركز، والفصوص مكونة من سنجات (لوحة مجمعة 40: 1، 2 رسم كامبس كاثورلا، رقم 2-1 لجولفن): هذا العقد المزدوج المحاط بعقود الرواقين المجاورين، من تصميم مختلف وأكثر تواضعاً: فهناك عقد كبير مدبب عاتق وعقد مكون من أحد عشر فصاً ذوات سنجات على خط مدبب أيضاً (لوحة مجمعة 40: 3 لكامبس كاثورلا، و 3-1 ل. جولفن)؛ ويقول جولفن إن هذا العقد العاتق المدبّب هو أول عقد في مسجد قرطبة، وهو سابق على عقود التوسعة التي جرت في عصر المنصور، إلا أن العقد المدبّب الفعلي قائم في الرواق المستعرض على حائط القبلة (لوحة مجمعة 40: 5)؛ وعلى سبيل المفاجأة نجد هنا أن العقود المدبّبة، في الجزء الداخلي، مزخرفة بتجاعيد متراكبة مأخوذة عن كوابيل modillones صفوف أعمدة الأروقة، سيراً في هذا على عقود مباني لاحقة في مدينة إلبيرة والجعفرية

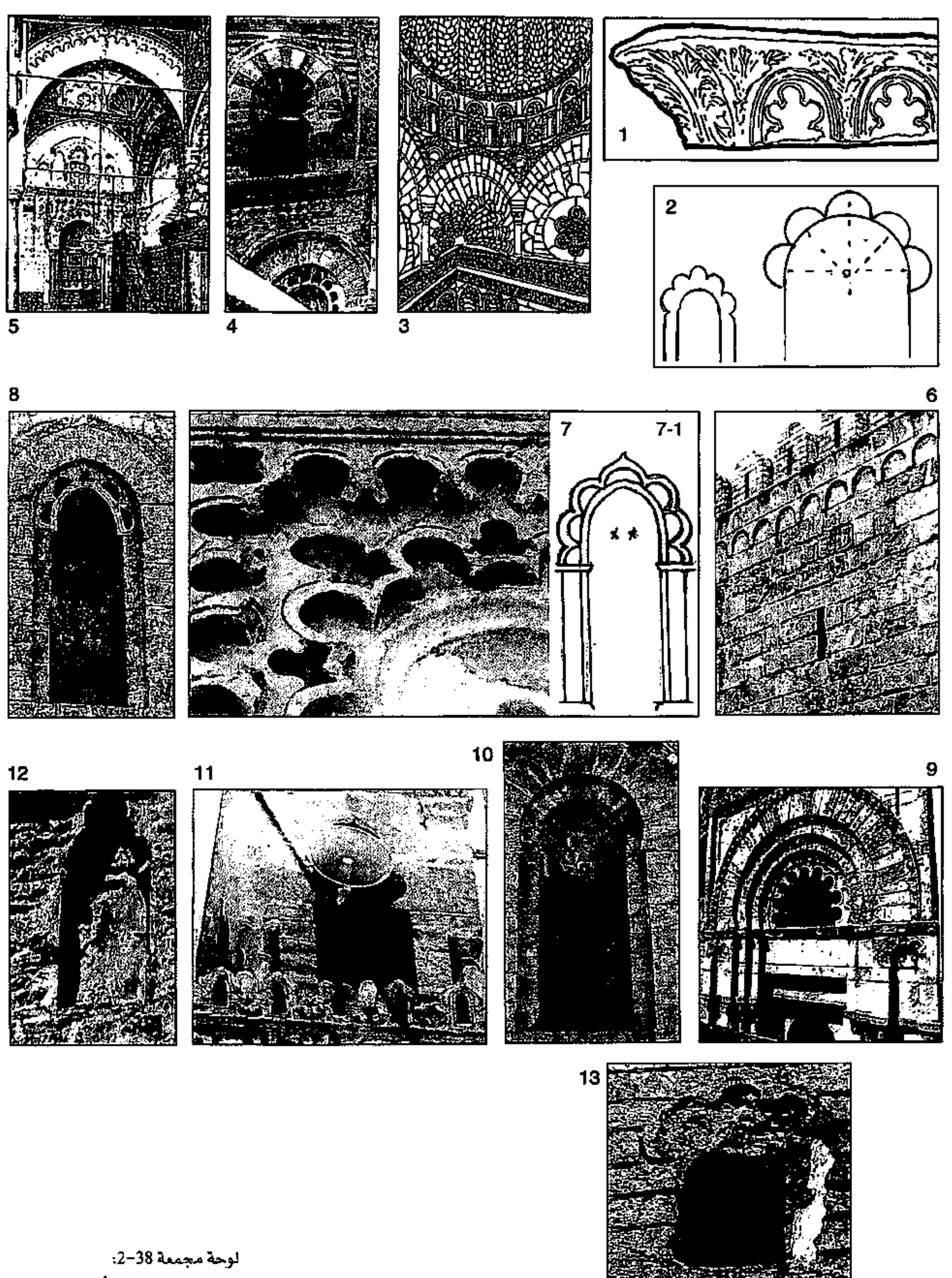
والمسجد الجامع في ألمرية. نجد في الباب الكبير، المفتوح دائماً، لمصلّى بيابثيوسا، العقد الحدوي الداخلي مزدوجاً، وهو متوافق مع الأعمدة الثنائية المضافة إلى أضلاع الأكتاف المستطيلة الفاصلة بين المصلّى الجديد ومصلّى القرن التاسع (لوحة مجمعة 40: 4 و A-5)، وهي التي سوف يتم تقليدها في التوسعة التي ترجع إلى عصر المنصور؛ وعلى هذا فإن الواجهة عبارة عن واحدة من أجمل الواجهات للمسجد وفي الفن الإسلامي بعامة، جرى تقليدها في باب داخلي في الحائط الغربي للحرم المشار إليه (لوحة مجمعة 39: 9) وكلاهما نموذج لواجهة أبواب حضرية موحّدية في شمال أفريقيا، أما بالنسبة للأكتاف ذات الأعمدة الستة المضافة (لوحة مجمعة 40: A-5)، فإنها تمثل خطوة سابقة للأكتاف التي نجدها في صفوف البوائك عند الحائط الشمالي في الصحن، والتي ظهرت في البداية مع مبنى المسجد الذي يرجع لعصر الإمارة، ثم جرى تجديده وزيادته في عصر عبد الرحمن الثالث (A-2 و A-1). وللمخطط المستطيل الذي عليه مصلّى بيابثيوسا (4)، إضافة إلى الأكتاف التي أشرنا إليها، ثمانية أعمدة، ستة منفردة وأربعة اجتمعت فيما بينها في زاويتين، وهذه الأخيرة كانت غير معروفة حتى ذلك الحين في قرطبة باستثناء أعمدة غرفة apoditurium في حمام الخلافة داخل «ألكاثار» (A-3)، حيث نجد هنا أعمدة أربعة ملتصقة بالكتف ذي الشكل المستطيل. كما نجد هذا النمط في شمال أفريقيا في مبنى روماني في بولوبيلس Volubilis (C)، في قبة صدر مسجد المهدية (B،D 3). هناك مجموعات من الأعمدة العنقودية، المتلاصقة، مثل تلك التي توجد في بيابثيوسا، لكنها مكونة من ثلاثة أعمدة، نجدها في قباب المسجد الجامع بالقيروان (B-1) وفي قبة بداية الرواق المركزي في مسجد الزيتونة بتونس (B-2) (أ. ليزن) والشيء المثير هو أن هذه المجموعات من العقود، نمط B-1، و B-2، ظهرت في أكشاك صحن بهو السباع في الحمراء (B-4)، حيث نجدها هنا ذات عقود ثلاثية في كل جانب مثل مصلّى بيابثيوسا. وعودة إلى مخطط هذا المصلّى نجد أن الجديد أيضاً يتمثل في العقد الثلاثي المتساوي الأجزاء في الجوانب الجنوبية والشرقية والغربية، أي أننا أمام الثلاثي البيزنطي tribelon الذي أشرنا إليه عند دراسة صحن المسجد القرطبي، حيث انتقل إليه من قصور مدينة الزهراء، لكنه غير معروف في أفريقية.

هناك نموذج جديد في بيابثيوسا، يتمثل في الحائط الشرقي (لوحة مجمعة 41) وهو في هذه المرة مكون من تراكب عقود، سيراً في هذا على الشوارع الثلاثة الرئيسية التي يفرضها الثلاثي البيزنطي، وهذه البنية هي شديدة الأصالة، حيث نرى ثلاثة طوابق من العقود، السفلى والعليا منها مكونة من خمسة فصوص، والوسطى من عقود حدوية، ومعنى هذا أننا أمام التراكب التقليدي لاثنين من العقود الذي يزداد إلى ثلاثة طوابق في مصلّى بيابثيوسا؛ ومن خلال هذه التقنية تم التوصل إلى الارتفاعات المطلوبة للحائط حتى نصل إلى منبت القبة الزائفة. كان المعماريون الذين استخدمهم الحكم الثاني على وعي كامل بالثقل الذي لهذه القبة الحجرية، ولهذا قاموا بدعم وتقوية البنية المشار إليها من خلال إضافة صف جديد من العقود في الوسط، من العقود المفصّصة التي تقوم بتوزيع الأحمال والضغوط على الجوانب، وهي الأحمال الناجمة عن العقود الرئيسية؛ وفي هذه الحالة نجد أن العقود الثلاثة الجديدة المضافة تقوم على مفاتيح صفوف العقود المفصّصة السفلى للقاعدة، سيراً في هذا على النمطية القديمة للتراكب القوطي، الذي يتضح في نهاية الأمر أنه ليس إلا تراكباً لمعينات مفصّصة أو سبائك مجوفة؛ ويبلغ عدد الأعمدة المرئية أحد عشر عموداً، اثنان لكل عقد (لوحة مجمعة 41: 3 رسم كامبس كاثورلا، مع إضافة الأكتاف باللون الأسود). وحتى تتم تقوية الفصوص السفلى للعقود الثلاثة في القطاع الأسفل، أي العقود التي تتلقى أكبر قدر من

الإهمال، جرت إضافة تقوية رأسية لها من الحجارة. إنه إذن عمل من الأعمال الفنية العملاقة، في ميدان قطع الكتل الحجرية، حيث نجد السطوح مزخرفة بالجصّ، وكأنها طبقة فنية بدأت في المسجد وفي الصالون الكبير بمدينة الزهراء. وقد استطاع جومث مورينو أن يرسم من هذا الحائط الجزء العلوي منه وقد زالت عنه الطبقة الجصّية، حيث نرى الوضع الطبيعي الذي عليه سنجات العقود الحدوية والمفصّصة (لوحة مجمعة 41: 4)؛ أما فكرة إضافة السنجات إلى الفصوص فهذا أمر قائم قبل ذلك منذ قرن من الزمان، مثلما شهدناه في مناطق الانتقال المضلعة والعقود الوسطى في القطاعات العليا للقبة الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 38-2: 3)، وهي هذه الفورة في تركيب الكتل الحجرية، التي تكررت خلال القرن الثاني عشر، في الواجهة الخارجية لباب قصبة مراكش التي ترجع إلى العصر الموحّدي؛ غير أن مفهوم الفصوص ذات السنجات من الآجرّ، في المشرق، يختلف عن ذلك الخاص بالفصوص ذات السنجات الحجرية التي فرضت نفسها في المسجد القرطبي.

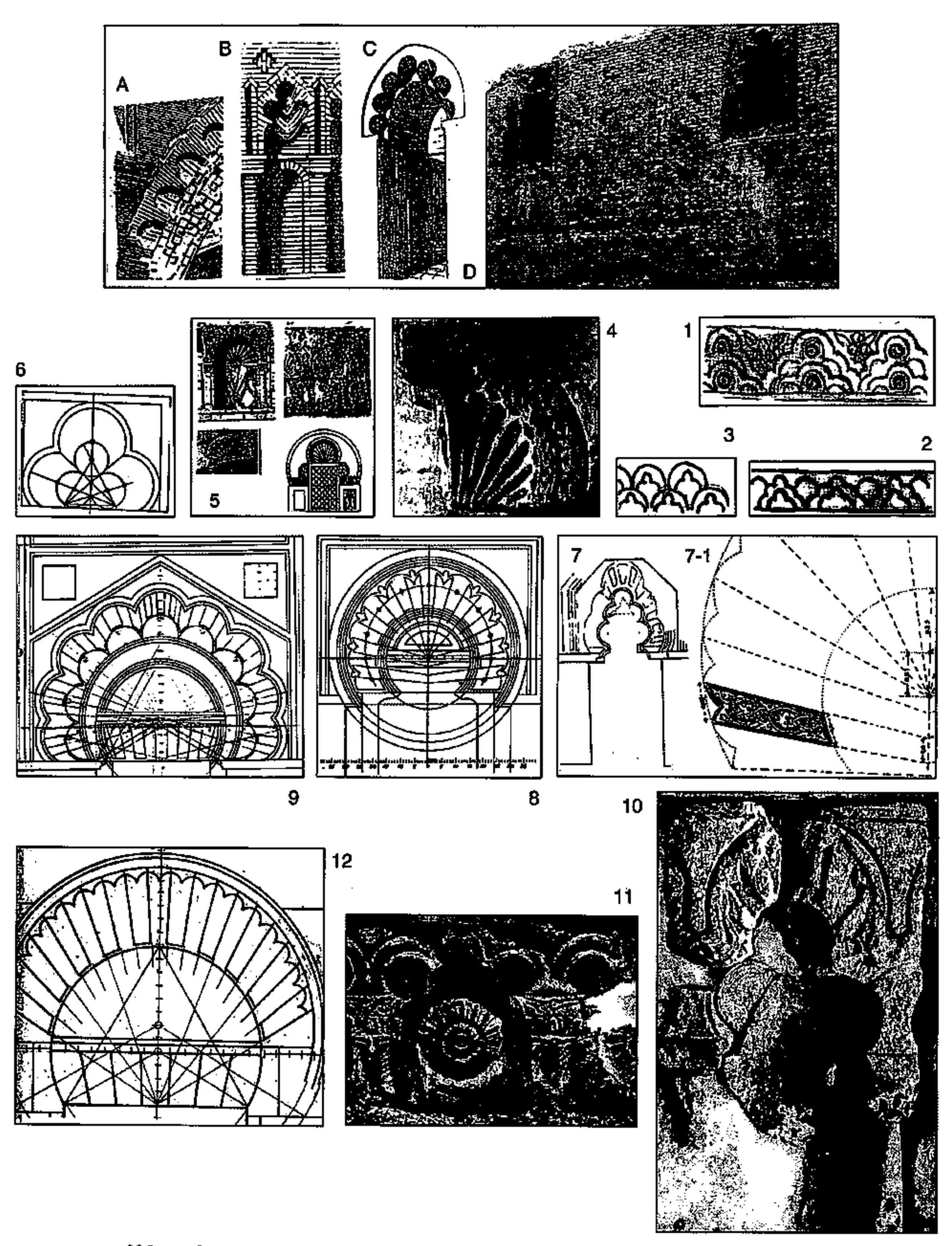
يستمر الحائط الجنوبي الذي يؤدي إلى مدخل الرواق الرئيسي لتوسعة الحكم الثاني (لوحات مجمعة 41: 5 رسم كامبس كاثورلا، 42 الرسم 3 لكامبس كاثورلا، وقد جرى تحسينه في الرقم 2 ل. جولفن). وهنا نجد أن النمط، من حيث المضمون، مختلف عن السابق، وبالتحديد في الجزء العلوي حيث نرى عقداً كبيراً مفصّصاً فوق منحنى مدبب، وهو بالتالي عقد عاتق، ويحيط شريط من أعلى، بالعقود المفصّصة الثلاثة السفلى، وهو شريط كبير أفقي يشكل نوعاً من التربيع إضافة إلى الأعمدة الصغيرة للعقود الحدوية، وكأننا بذلك أمام طنف للعقد، هذا الشريط، الذي يقوم بدور حمّالة دعم وتقوية، يتكئ على كوابيل صغيرة في الوسط. وقد قام جومث مورينو برسم بنية الجزء العلوي لهذا الحائط (لوحة مجمعة 42: 5)، وختاماً لذلك نجد أن نمط هذا الحائط كأنه منبثق من العمارة البيزنطية، حيث نجد ثلاثة عقود متساوية يحيط بها عقد عاتق كبير، وهذا في حقيقة الأمر هو الرسم الذي نراه اليوم في صالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية (لوحة مجمعة 42: 4)، لكن دون أن نكون على يقين فيما إذا كان هذا النمط قائماً في مداخل مجالس مدينة الزهراء، وبالنسبة للواجهة الجنوبية للحائط محل الدراسة، التي تطل على المحراب، (لوحة مجمعة 42-1، رسم 1 لجيرالت دي برانجي، و 2 مُحَسَّن لأيورت) نجد أنه تكرار للنمط الذي نجده في الوجه الداخلي، لكن زال منه العقد العاتق الكبير. وقد نشر جومث مورينو الصور الأولى لهذه الحوائط المجوفة، غير أنها قبل ذلك قد رُسمت على يد جيرالد برانجي و ج. مارسيه، ثم كامبس كاثورلا بعد ذلك و ل. جولفن وإيورت، وكلهم يعكسون في لوحاتهم هذه العبقرية من الخطوط المنحنية الأثيرية والأعمدة الرأسية التي تكاد تتلاشى من كثرة التموجات. وقد أزيلت الواجهة الغربية لمصلّى بيابثيوسا عندما أضيف الرواق الخاص بدار العبادة المسيحية في هذا الاتجاه.

رأينا إذن أن أمام المحراب توجد قباب ثلاث ذات أضلاع، وتعتبر القبة الوسطى بمثابة مصلّى المحراب، ولمدخلها ثلاثة عقود كل عقد منها ذي خمسة فصوص، وفوق كل واحد عقد حدوي آخر، وهذا العقد الأخير مدعم بواسطة عقود أخرى ذات ثلاثة فصوص تعتبر امتداداً للعقود المفصّصة السفلى (لوحات 43، 44، 1 الرسم رقم 2 لكامبس كاثورلا ورقم 3 لإيورت)، وهذا النمط هو في واقع الأمر تبسيط لعقود بيابثيوسا حيث تشترك معها في الشهرة والفخامة، ومع هذا نجد اختلافاً بَيِّناً يتمثل في أن العقود الثلاثة الحادة والعلوية تخلو من سنجات، حيث نجد محلها زخارف نباتية مسلسلة، وهي حالة غير مسبوقة حتى ذلك الحين في قرطبة، ومع هذا هناك مؤشرات على أن هذا النموذج قائم في أروقة حرم المسجد الجامع بالزهراء (لوحة مجمعة 27:



لوحة مجمعة 38-2:

العقد المفصص. الأصول والتطور.



لوحة مجمعة 39:

العقد المفصص. الأصول والتطور.

5)، ويؤدي هذا الابتكار إلى زخرفة القطاع الداخلي، أو معظم العقد، بزخارف نباتية ذات الأسلوب المتكامل، وهذه لمحة عبقرية تفسّر تطور العقود في العمارة الأندلسية خلال القرن الحادي عشر وخصوصاً خلال القرن التالي. تتكرر هذه الواجهة في القطاع الداخلي للواجهة وفي الواجهات الداخلية لاثنين من العقود التي تحيط بالمصلّى من الجوانب (1-1). أما القبتان الأخريان، على جانبي القبة الكائنة أمام المحراب، فهما ذواتا ثنائيات من العقود المتراكبة، ولما كانت ملاحق من الطبقة الثانية فإن سنجاتها وطبلات العقود فيها بدون زخرفة (لوحة مجمعة 44-1، 1، 2 رسم كامبس كاثورلا)؛ ومع هذا يجب أن نلقي الضوء على الواجهتين الخارجيتين لهذه القباب الثانوية (لوحة مجمعة 44: 24، 4-1 رسم إيورت)،حيث جرى الاستغناء فيها عن تلك الشبكة من العقود المفصّصة التي أشرنا إليها، كما أن العقدين المفصّصين السفليين يحيط بهما منكب غريب، نصف أسطواني، بمثابة تقوية، وهذا يجعله مصحوباً بثقبين نجميين نراهما فقط في الواجهات التي تطل على أروقة المسجد (رسم رقم 4-2 ل. جولفن). أما الواجهة الخارجية للقبة المركزية فقد جرى تقليدها في القبة المدجَّنة في ما سمي «بالقبة الذهبية» في قصور تورديسياس (ق 14) (لوحة مجمعة 44-1: B) كما أن هذه العمارة الثورية القائمة على التشابك بين العقود المفصّصة قد تم تقليدها كثيراً في العمارة الأندلسية خلال القرن الحادي عشر، وخاصة في الجعفرية وقصر قصبة ملقة، كما نجد تأثيرها أيضاً في واجهات كبريات المآذن الموحّدية، أما في الفن المدجّن فإن هذا النموذج سكن في القطاع الخارجي لكنيسة سانتياجو دل أرّابال بطليطلة وأبراج تروال، وهو في هاتين الحالتين الأخيرتين عبارة عن إفريز أو إطار زخرفي (44-1: A)؛ وفي اللوحة المجمعة 44 نجد النمط A الذي يشير إلى موضع كل واحدة من الواجهات، التي وصفناها، الخاصة بالقباب الثلاث حيث نجد الرقم 3 يتعلق بالواجهات الخاصة بالقباب الجانبية التي لا نجد فيها تلك الفتحات النجمية التي في الرقم 4.

يعتبر النظام المعقد لرصّ الكتل الحجرية وربطها ببعضها في القباب الأربع بالمسجد الجامع بقرطبة من التقنيات التي تخص التشبيكات والمسطحات ذات الطبقات الجصّية أو الخشب الخاص بعمارة من صنف آخر، وهذا ثورة في العمارة التقليدية في المغرب الإسلامي غير مسبوقة أو ذات أمثلة موازية تفسرها خارج النطاق القرطبي، ذلك أن أصوله قائمة في العقود المتراكبة في المسجد نفسه ولكن في مرحلة عصر الإمارة؛ وفي هذا المقام كانت النقلة مفاجئة، وهي نتاج جهد معماري من أبناء المحافظات، إذ حاول الهروب مما هو روتيني ومعروف واستطاع تجربة أشكال أو أنماط مستعارة من المشرق، ثم بلغ بها حلولاً محلية أقل ما يقال فيها إنها إذا لم تكن جيدة في نظر الجميع فإنها هجين مهم قامت عليه أغلب قواعد الجمالية اللاحقة في الفن الإسباني الإسلامي، وبلغت أبعاد الاكتشاف وضع أقبية القباب القرطبية الأربع حيث تتواءم العقود المتراكبة على الانحناءات وذلك في فورة تقنية يمكن مقارنتها بعدد قليل من القباب ذات الأوتار، المشيدة من الآجرّ في المشرق، وسوف أتحدث عن هذا الموضوع لاحقاً. ما قلته، إن ما بقي للبرهنة عليه هو ما إذا كان هذا النمط من العمارة، الذي غاب بالكامل عن عمارة مدينة الزهراء، قد جرى إدخاله في قصور «ألكاثاره» القرطبي للحكم الثاني، وربما كان ذلك مقدمة لما سنراه لاحقاً في قصر الجعفرية؛ وأياً كان الموضع، وانطلاقاً من اعتبار هذا الطرح منطقياً نقول إن قباب المسجد القرطبي جرى تصميمها لتكون مخصصة للأمراء لتعكس السيادة الملكية أكثر من البُعد الديني الذي يمكن أن تكون عليه خصوصاً أمام المحراب؛ نحن إذن أمام عمارة تجريبية جديدة كل الجدّة، حيث سارت من الناحية العملية على نهج العقود المتراكبة خلال عصر الإمارة، وأضافت الجديد لإمتاع

العين في باب الزخرفة؛ كانت التجربة في واقع الأمر عبارة عن وضع حواجز مجوفة للنمط الأولي والموروث من القرن التاسع، وربما كان ذلك كنوع من طبقة من الجصّ للعقد المفصّص الجديد، الذي أصبح، كما شهدنا، بطل الفراغات الأكثر نبلاً في المسجد، وهي هالة القدسية للشكل T الذي بلغ حد الهوس المعماري، أنها تجربة ذات طبيعة تدرجية، وعقود أصبحت رمزية ومتنوعة وجديدة سوف تنتقل إلى المساجد المرابطية والموحّدية، وكذلك إلى البوابات الحضرية في كل من الرباط ومراكش خلال القرن الثاني عشر؛ وبالفعل نجد أن وضع كتل حجرية مستعرضة ذات إبداعية خاصة، مع وجود القبة أو القباب الرائعة في الأروقة التي تشكل جزءاً من حرف T، الذي جرت الإشارة إليه لأول مرة في مخططات تورس بالباس في عمارة الحكم الثاني بالمسجد الجامع بقرطبة، تقول سوف يكون الدليل المتبع في عمارة المساجد الكبرى خلال القرن الثاني عشر.

12 - 5: عقد على شكل تاج الأسقف(mitra):

استند جومث مورينو إلى نظرية العقد المفصّص القرطبي المأخوذ عن الفن العباسي، وسلط الضوء على نوع من التاج المعماري المتراكب وهو عبارة عن عقد من ثلاثة فصوص في الرّقة (لوحة مجمعة 44-2: 3)، وهو شكل يُرى فوق العقود المفصّصة في توسعة الحكم الثاني بالمسجد الجامع بقرطبة، أي إنه عقد داخلي لباب في الحائط الغربي (لوحة مجمعة 39: 9) وعقود صغيرة زخرفية عالية للقبة الكائنة أمام المحراب، ونقول أيضاً إنه عقد حجري نجده في القطاع الخارجي في الشخشيخة Linterna الخاصة بغطاء تلك القبة (لوحة مجمعة 44-2: 8)، وبغض النظر عن أن يكون وجود هذا الصنف من العقود، «على شكل تاج الأسقف» مقتصراً على المشرق (2 أموي من قصر الحير)، فإننا نراه في السياق الخاص بنا خلال عصر ما قبل مجيء العرب، ونراه مكرراً على جانبي قوس النصر في بولوبيلس (1)، وفي الكثير من الصناديق والتوابيت القديمة التي ترجع إلى العصر المسيحي الأول أو العصر البيزنطي (3)؛ كما نراه فيما هو قوطي، في إفريز من العقود في الجزء العلوي الخارجي لسان فروكتوسو دي مونتليوس بالبرتغال (4 صورة لفيلكس إيرناندث)، كما يوجد في مبان عربية في إفريقية مثل رباط المنستير (5) وواجهة مسجد سيدي علي العمّار (6) وأخيراً، نجد في فتحة القباب المضلعة القائمة أمام محراب قرطبة يعلوه جمالون، غير أنه هذه المرة يتقاطع مع قالب أفقي (9) وهذا إبداع آخر في عصر الخلافة في الأندلس.

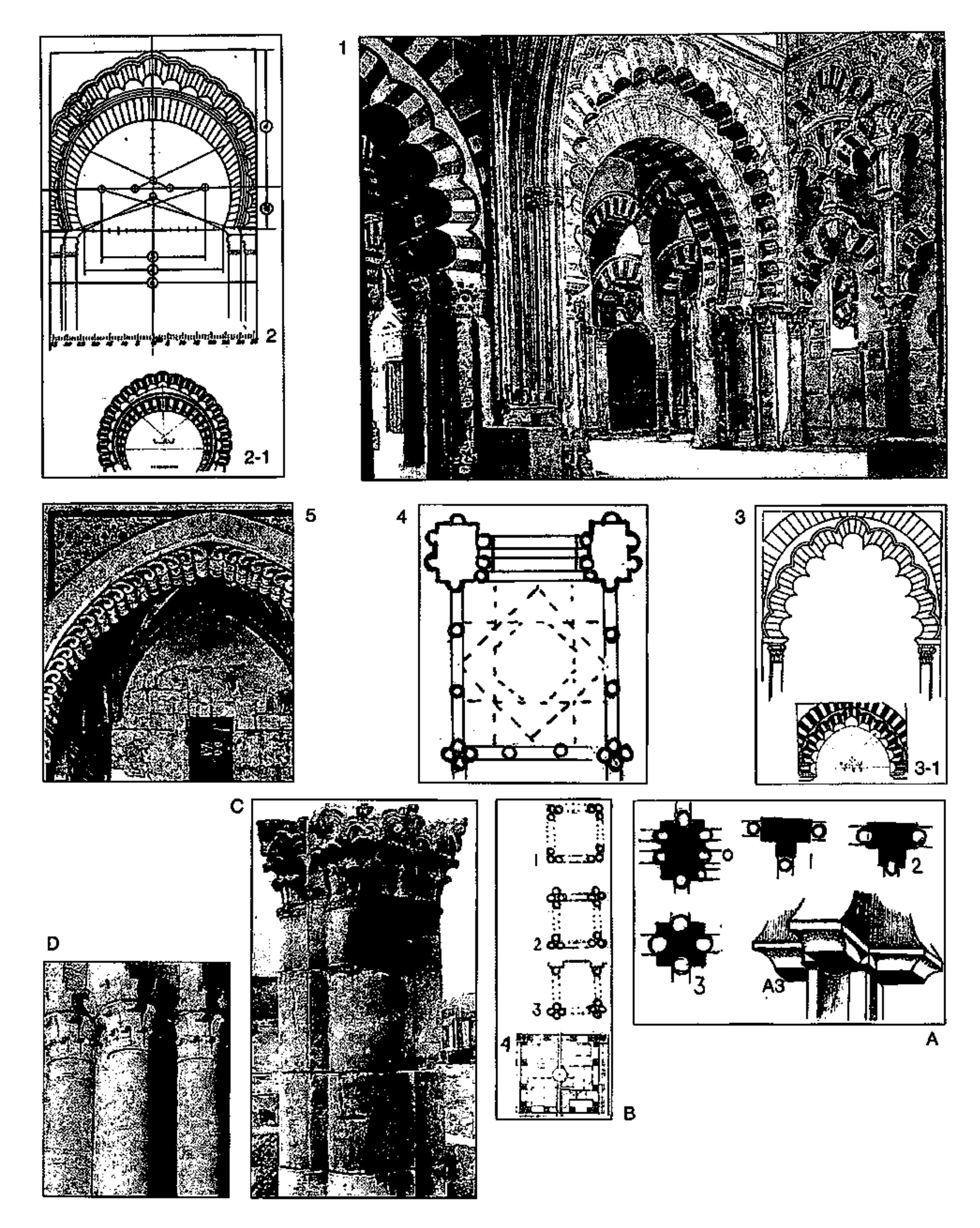
مازال يمكن أن نرى في توسعة المسجد في عصر الحكم الثاني عقداً مهماً للغاية فيما يتعلق بسنجاته، إنه العقد الكبير الذي يضم واجهة الساباط الكائن إلى يمين المحراب، وكما أشار جومث مورينو، فإن أهميته تكمن في السنجات المزخرفة حتى المنتصف، وهذا توجّه يرجع إلى العصر القديم، وإليه سأعود في البند التالي الخاص بأبواب المساجد.

12 - 6: الأبواب الخارجية لمسجد الحكم الثاني(التوسعة)

ضمت الإضافة الجديدة لحرم المسجد الجامع أبواباً ثلاثة في الحائط الغربي إضافة إلى الباب ذي العتب في الساباط (لوحة مجمعة 45)، وعلى طول هذا الجدار نجد الباب رقم 1 (باب ديانس عند الصحن) ورقم 2 (باب سان استبان) ورقم 3 (باب سان ميجل) خلال عصر الإمارة (لوحة 2، 1، 2، 3)، وإلى هذه الأبواب أضيف رقم 4 (لوحة مجمعة 46، و 46-1) ورقم 5 (لوحة 47: 5) و 6 (لوحة 47: 6) و 7 (باب الساباط) (لوحة مجمعة 47: 7)، الصورة العامة إذن للواجهة بالكامل من شارع تورّيخوس (لوحة مجمعة 45)

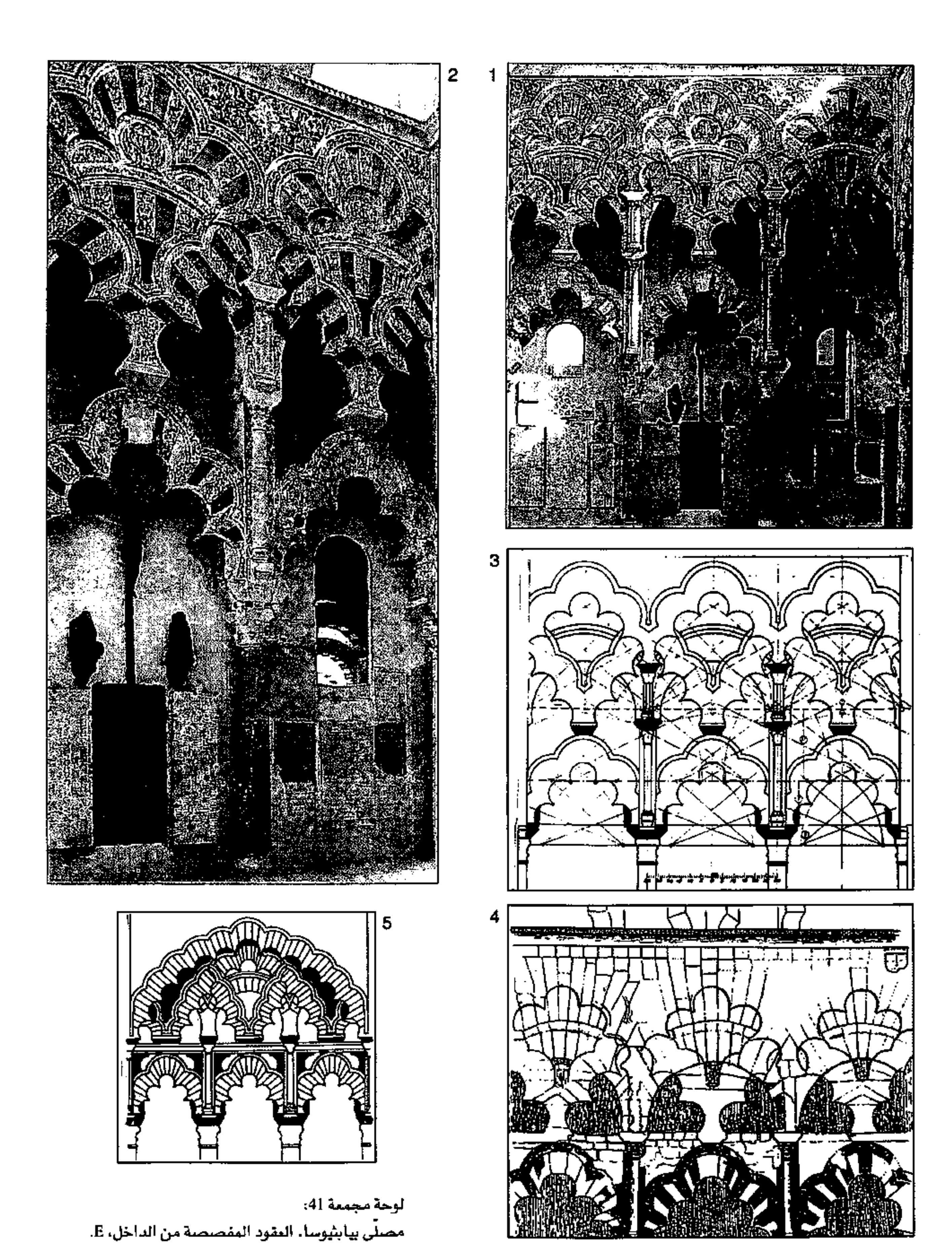
تتمثل في عدد من أبواب النصر التي يوجد كل واحد منها بين دعامتين أو برجين، وكلها اتخذت باب سان استبان نبراساً لها؛ وبالنسبة للباب الصغير الخاص بالساباط نجد أنه كان أعلى مما هو عليه الآن وكان يربط بين المسجد والقصر المواجه له؛ وقد وصلتنا الأبواب في حالة يُرثى لها، فقد أعيد بناء الباب رقم 4، 6 خلال القرن التاسع عشر، وأضيف إلى الشكل الجديد قطاع علوي من العقود الزخرفية المتشابكة نقلاً عن باب «الشيكولاتة»، في واجهة الحائط الشرقية المجاور لحائط القبلة (لوحة مجمعة 48 ولوحة 48-1)، حيث هناك الباب الوحيد، للحكم الثاني، الذي ظل حتى الآن بزخارفه شبه الكاملة؛ نضيف إلى ذلك أبواباً ثلاثة في الحائط الشرقي أيضاً ترجع إلى العصر نفسه وهي أبواب تقارب الكمال (لوحة مجمعة 49)، وهي من الجنوب إلى الشمال (1)، (2)، (3). نعود إلى أبواب الحائط الغربي، حيث نجد أن القطاع الداخلي لكل واحد منها فيه عقود زخرفية نمطية لا تتسم بالثراء الذي عليه الواجهات الخارجية رغم تواضعه، فكلها من الجصّ (لوحة مجمعة 50)، ويلاحظ أن باب 4، 5 فيه بعض الزخارف على شكل عقود مفصّصة؛ ومن الجهة الخارجية لباب رقم 3، الذي يرجع لعصر إمارة الأمير عبد الله، نجد الأبواب التي ترجع لعصر الخلافة وهي 4، 5، 6.

يُلاحظ أن سمات هذه الأبواب هي على النحو التالي: كان الباب رقم 4 (لوحات مجمعة 44، 46-1) يحتفظ قبل الترميم بعقده الحدوي ذي السنجات كاملاً، وهو في ذلك تكرار للنمط نفسه الذي نجده في باب سان استبان، لكنه الآن في إطار عبارة عن طنف من شوارع ثلاثة عريضة رأيناها في عقد المحراب؛ وعلى الجانبين هناك بابان لهما عتب وفوقهما سنجات عليها عقود يمكن أن تكون حدوية لها تشبيكاتها المرفقة. ويلاحظ أن عتب الباب الرئيسي له أهمية خاصة، فهو ذو سنجات، إلا أنها هذه المرة لها نتوء في أطرافها، ولهذا سابقة في العالم القديم، ومن بينها باب في ميدان طرّكونة (لوحة مجمعة 46: 3)، وفي هذه المدينة الرومانية هناك عقد منفرج rebajado في الحائط الجانبي (لوحة مجمعة 46: 4)؛ هناك التكوّر في عقود الجسر الروماني في ألكالا دل ريو (قرطبة) (لوحة مجمعة 46: 2) وفي جسر بينوس (غرناطة) حيث يرى بعض الباحثين أنه قوطي؛ وفي ليبسس ماجنا هناك عقد نصف أسطواني يعانق عتباً ذا سنجات مكوّرة (لوحة مجمعة 46: 6)، ويعتبر النموذج رقم (3) ذا دلالة مهمة، إذ إنه، من حيث رصّ الكتل الحجرية فيه، يسير على نموذج أحد الأبواب التي ترجع إلى عصر الإمارة في المسجد الجامع بقرطبة (5 رسم كامبس كاثورلا)؛ كما أشار كروزويل أيضاً إلى سنجات مكوّرة في المسرح الروماني «أورانج» وفي كنيسة ناتبيداد في بيت لحم، وإلى عقد في مقبرة تيودوريكو دي رافينا، وباب قصر سبالاتو، أما في الشرق العربي فهناك العتب تحت العقد في حصن قصر الحير الأموي الشرقي (لوحة مجمعة 23: 12)، وفي مسجد قرطبة الجامع نجد الشكل المكور في العقد الكبير الكائن إلى يمين المحراب، وهو من الإضافات التي تمت في عصر الحكم الثاني. وفي العقد الخاص بالباب القرطبي الخارجي، محل الدراسة، هناك تبادل بين سنجات ذات أربعة قوالب من الآجرّ وأخرى من الحجارة مصحوبة بالتوريقات؛ وفي الطبلة المحاطة بنقوش كوفية رأيناها في باب سان استبان، نجد زخرفة هندسية طريفة تدخل فيها صلبان معقوفة، أما الأشرطة فهي من الطين المحروق، وهو نمط نجده في عقود أبواب مسجد مدينة الزهراء، غير أن الزخرفة الهندسية هنا كلها من الحجر (لوحة مجمعة 48: A،B)؛ وقد ظهرت في هذه الأشرطة، كمقدمة، الزخرفة التي نراها في الجزء السفلي للسنجات الحجرية (لوحة مجمعة 48: 2)؛ ويلاحظ أن النمط الهندسي لطبلة عقد الباب الذي يرجع إلى الحكم الثاني مشتق من تكوينات قديمة (لوحة مجمعة 46-1)؛ حيث A من أولمبيا و A من

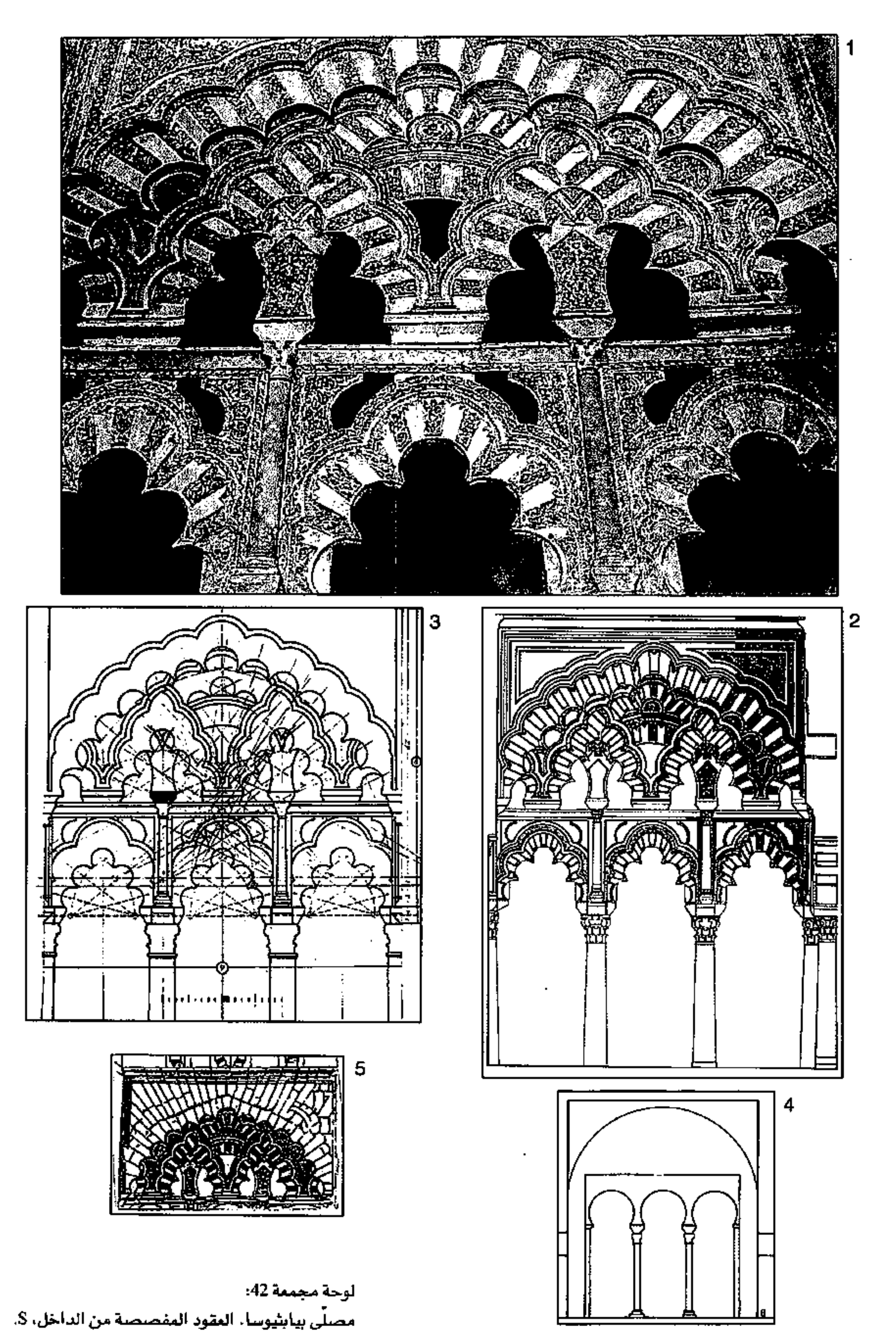


لوحة مجمعة 40:

مصلّى بيابثيوسا. العقود المفصصة من الداخل، N.

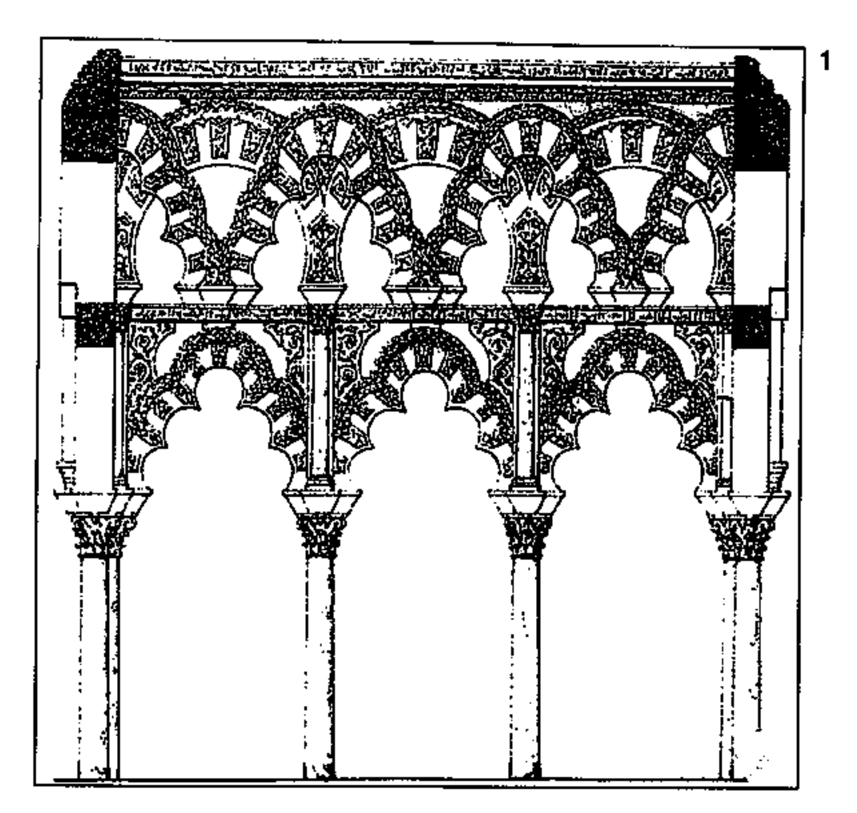


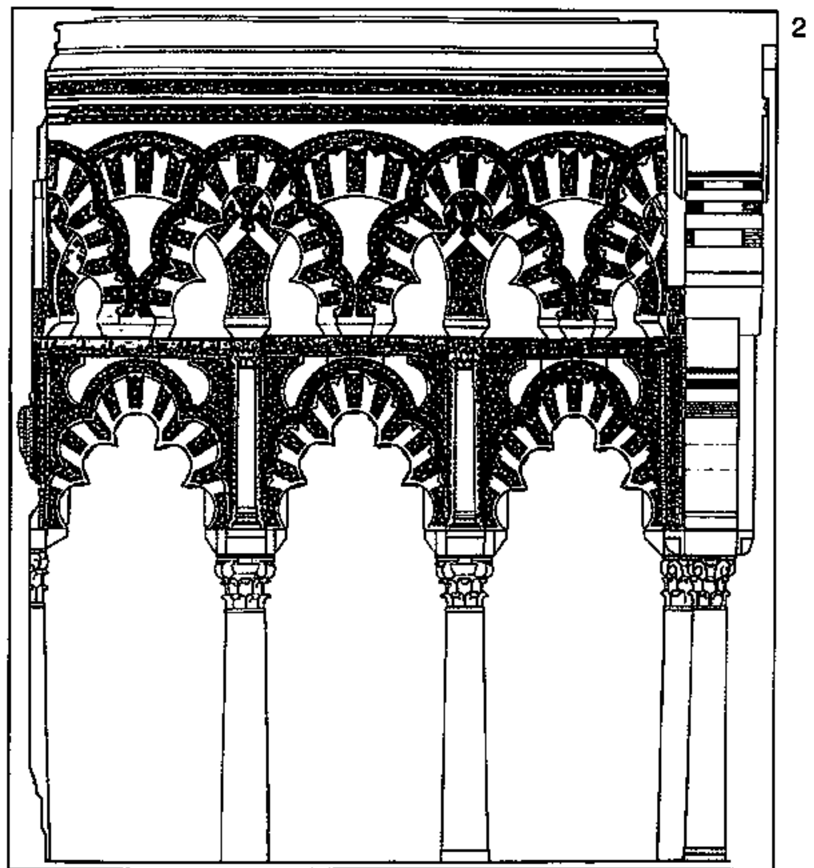
لوحة مجمعة 41:
مصلّى يابثيوسا. العقود المفصصة من الداخل، E.



لوحة مجمعة 42:

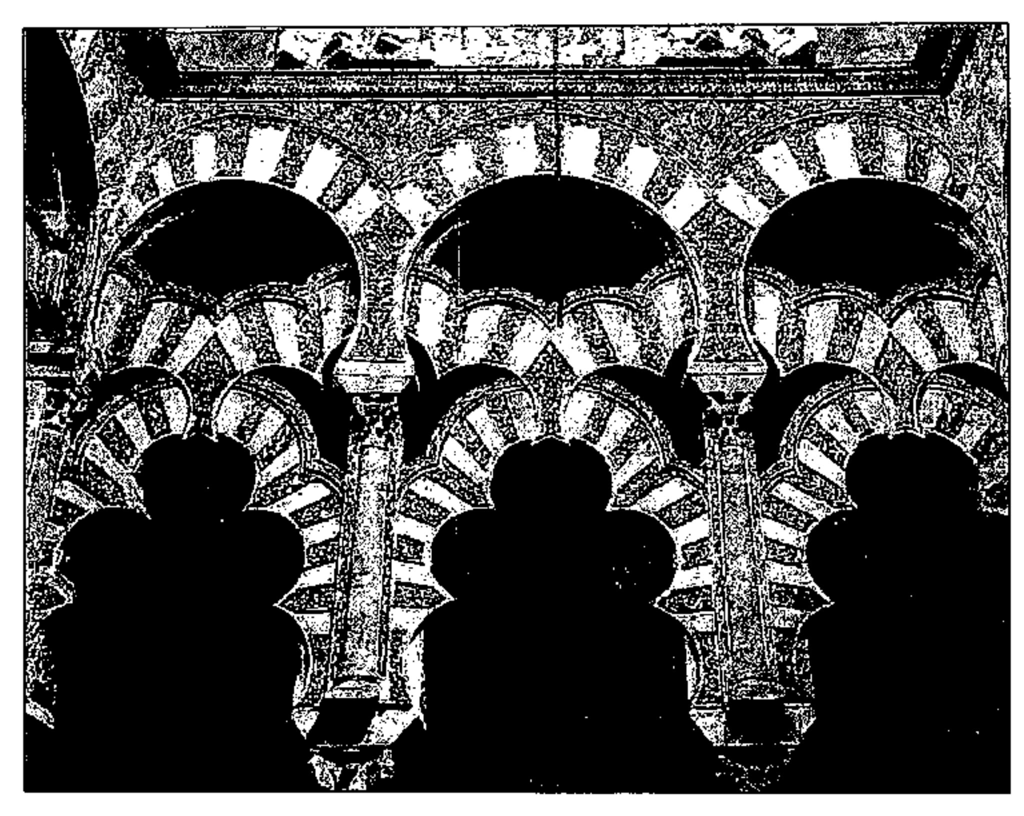
مصلّى بيابثيوسا. العقود المفصصة من الداخل، S.

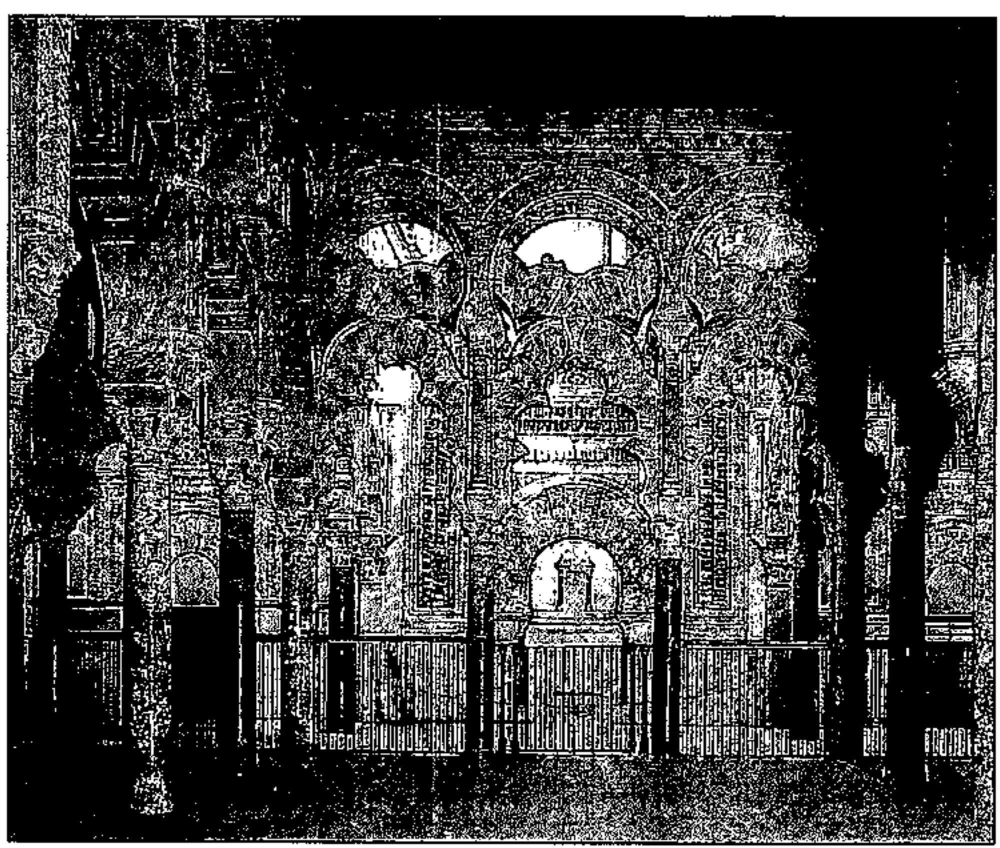




لوحة مجمعة 42-1:

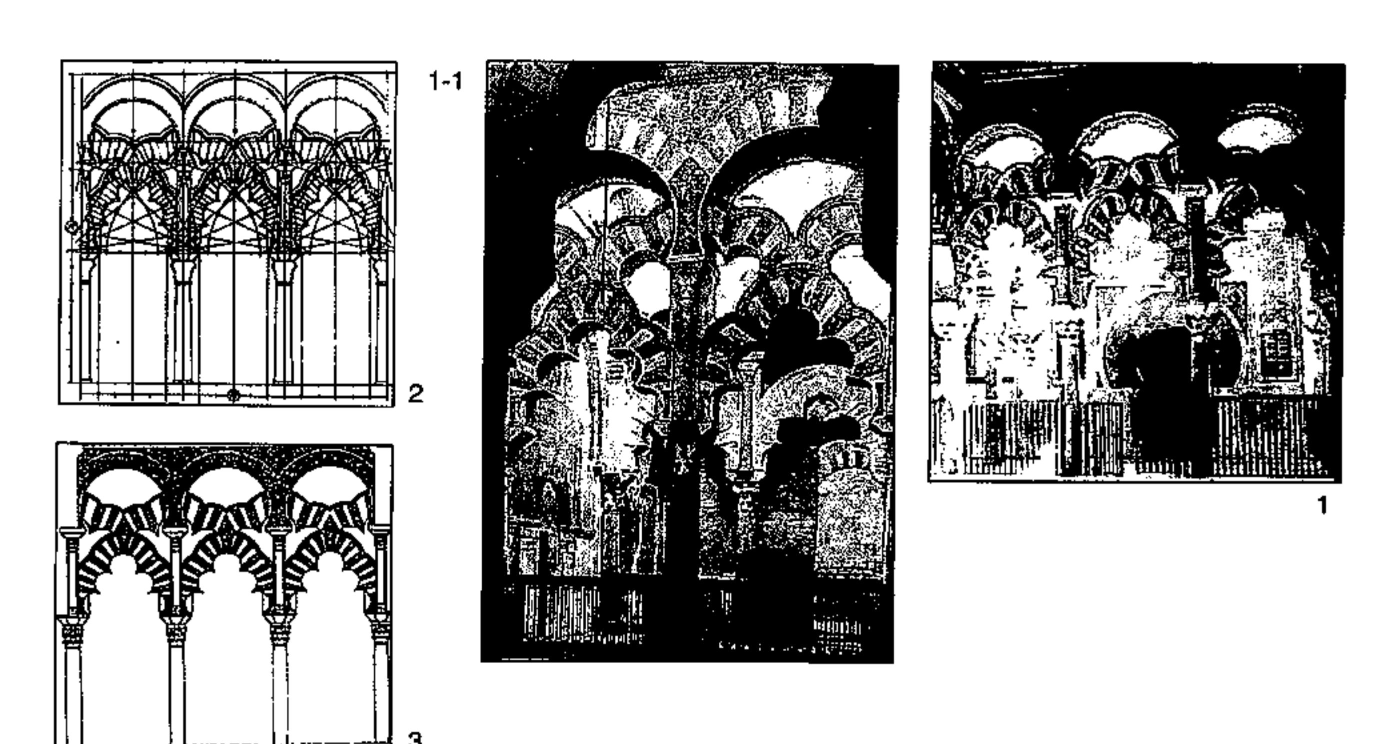
مصلّى بيابثيوسا. العقود المفصصة من الداخل، S.

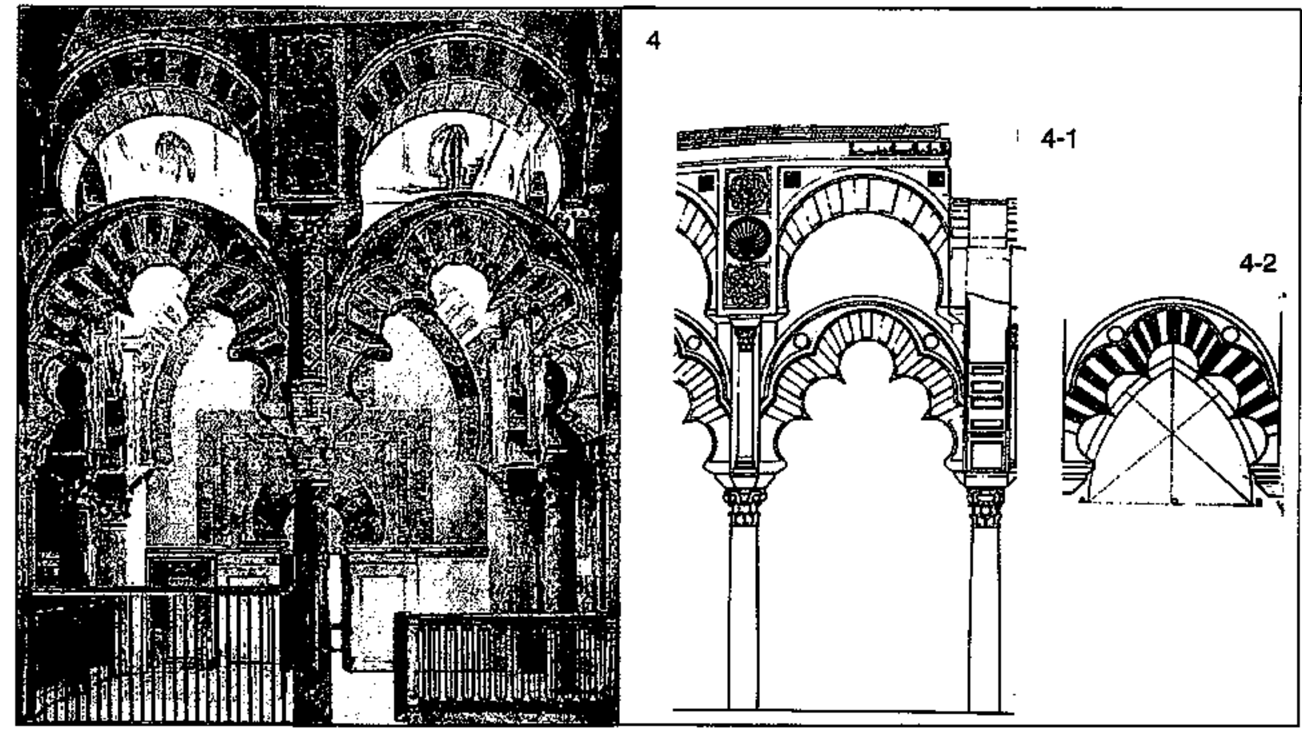


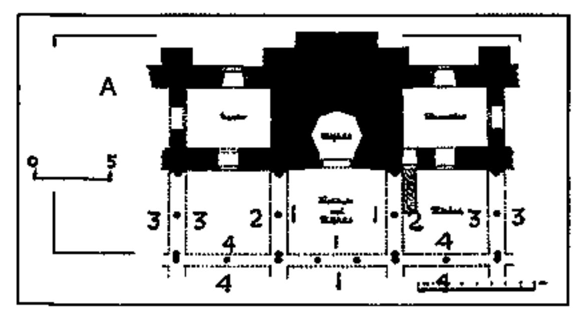


لوحة مجمعة 43:

بوائك مستعرضة بين الرواق الرئيسي وقبة المحراب.

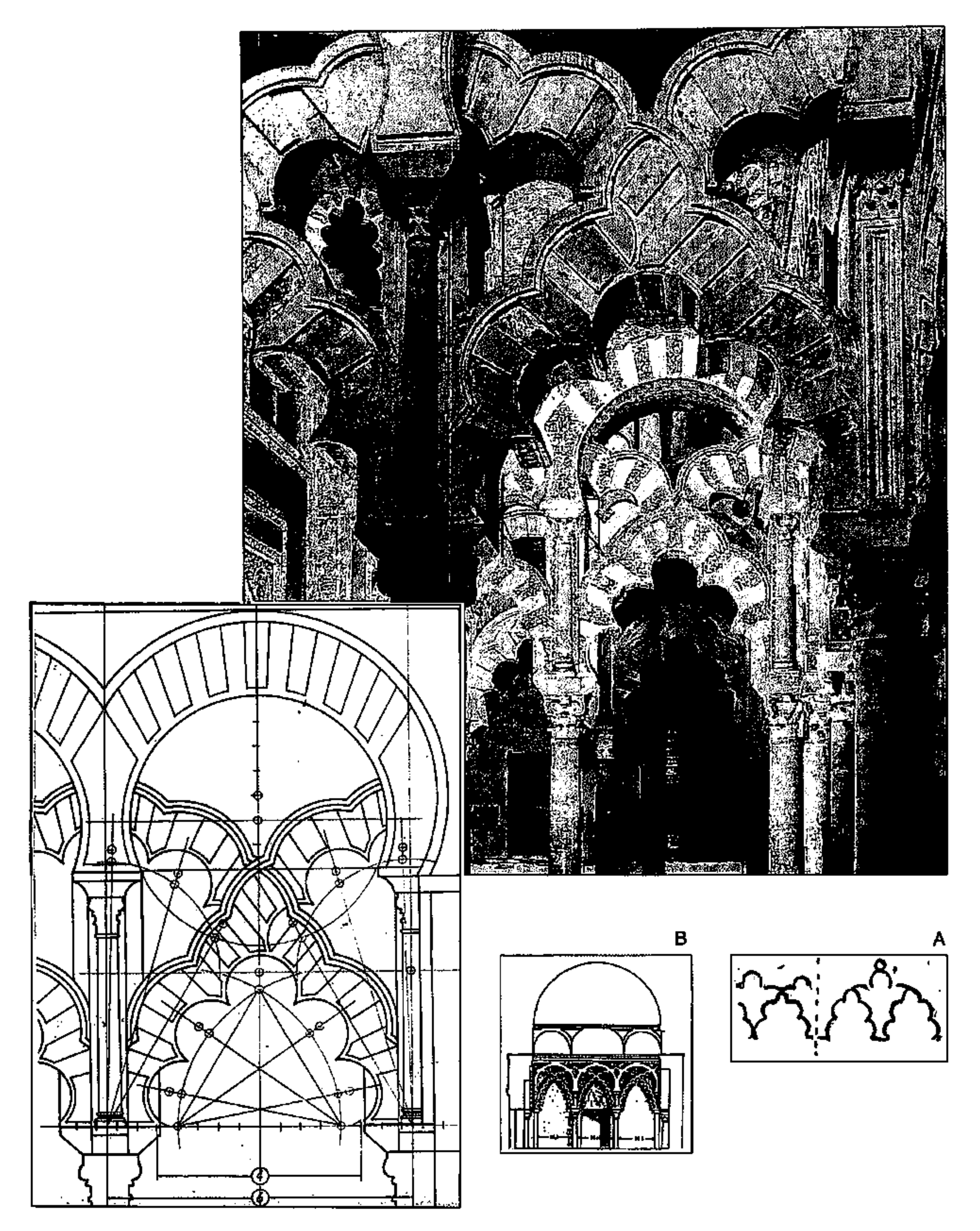






لوحة مجمعة 44:

القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب. العقود المفصصة.



لوحة مجمعة 44-1:

القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب. العقود المفصصة 1، 2.

الفن القبطي، وهي أشكال نراها لأول مرة في قرطبة في طبلة أحد أبواب مسجد مدينة الزهراء (B)؛ وفي العتب هناك تناوب بين السنجات ذات الزخارف النباتية والأخرى ذات الزخارف الهندسية على الطراز البيزنطي (أشكال على هيئة علامة + وجوانب ذات زوايا ظهرت لأول مرة في قصور مدينة الزهراء)؛ وفوق العتب هناك شريط فيه نقوش كتابية كوفية، ضاعت في أغلبها، في تواؤم مع الشريط الذي يحيط بالطبلة، مثلما هو الحال في باب سان استبان، وهذا نموذج قد تكرر في الأبواب الأخرى التي درسناها والتي ترجع إلى القرن العاشر. وبالنسبة لوجود نقوش كتابية فوق انحناء فإن هذا سابقة محتملة نجدها في الفن البيزنطي، حيث هناك كوة على شكل محارة من الرخام في كنيسة سان بوليوكتو، موجودة اليوم في المتحف الوطني في إسطنبول (سيريل مانجو).

ننتقل إلى الباب رقم 5 الذي يطلق عليه «الباب الصغير المؤدي إلى القصر» حيث نجد أن عقده تم تكسيته خلال القرن الخامس عشر بزخارف قوطية (لوحة مجمعة 47: 5)، ولهذا الباب، مثل سابقه، نقوش كتابية توجد فوق العتب وفي انحناءة الطبلة، غير أنه الآن مغطى، بشكل استثنائي، بلفائف من الأكانتوس ووردة مركزية داخل مربع بارز، وتذكرنا تلك بزخارف في قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء. عندما ننظر إلى الباب رقم 6 نجد أنه جرى ترميمه بالكامل وهو يتوافق مع الوصف الخاص بالباب رقم 4، وكان له قديماً عقد حدوي ذو سنجات كاملة، أما الطبلات فتوجد فيها ما سبق أن أطلق عليه Pay pay، أو الوردة ذات الساق الطويل التي رأيناها في واجهة المحراب وفي الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ثم تكرر في باب الشيكولاتة؛ نجد في طبلة الباب وحدة زخرفية هندسية وأشرطة من الطين المحروق تضم صلباناً معقوفة في سلسلة، وفي العتب هناك تناوب بين السنجات المزخرفة والسنجات ذات الزخارف الهندسية، مثلما هو الحال في عتب الأبواب التي توجد في الجوانب والتي نجد فوقها عقوداً، ربما كانت من خمسة فصوص، تضم في الطبلة وحدة زخرفية هندسية شبه مفقودة اليوم (6)؛ بقي أن نسلّط الضوء على أن هذه الأبواب الثلاثة وكذا باب الشيكولاتة أسهمت في تحديد أمر كان غامضاً في باب سان استيان وفي نوافذ المئذنة القرطبية التي ترجع لعبد الرحمن الثالث؛ أنني أقصد بذلك الشريط البارز في منك بالعقد الذي يبدأ من القاعدة الخاصة بالطبلات الحجرية أو الرخامية في الانحناء الداخلي، ويمتد حتى الشوارع الجانبية للطنف، ويتوافق كل هذا مع واجهة المحراب، حيث هي النموذج الذي يرسم معالم الطريق للأبواب الخارجية التي تحدثنا عنها بما في ذلك الباب الثلاثي، في المنحنى، الذي نجده في المخطط على جانبي عقد المدخل.

بالنسبة للحائط الشرقي، نجد أن باب الشيكولاتة (لوحات 48، 48-1) هو الوحيد، كما كنت أقول، الذي وصلنا في حالة جيدة الحفظ، وأزال بذلك الشكوك التي سببتها أعمال الترميم للأبواب الكائنة في الحائط الغربي وكذا الأبواب كافة المرتبطة بالجزء المسقوف من المسجد في عصر المنصور. وبادئ ذي بدء نقول إن الباب مهم للغاية وجماله نقي مثل جمال المحراب الذي يعتبر مصدر إلهام لخطوطه، وبغض النظر عن الاختلاف، (حيث العقود الجديدة المتشابكة في القطاع العلوي، وتراكب العقد والعتب والعقد المشرشر)، فإن الأمر الغريب هو حالة الزواج التي تربط بين الأبواب الخارجية وواجهة المحراب، وكأن الأمر عبارة عن إضفاء هالة من القدسية على كافة واجهات المسجد من خلال واجهة المحراب، وهذا شيء لم يطف بخلد أحد عند تأمل المسجد الجامع في القيروان، على سبيل المثال، أو بالنسبة للمساجد المشرقية الأكثر قدماً؛ ففي المسجد القيرواني رأينا أن الأبواب التي أشار إليها كروزويل كانت متواضعة إن لم نقل شيئاً آخر، وليس لها أدنى علاقة بالمحراب، وهنا فإن المقارنة بين المسجدَين

في هذا المقام يتطلب أن نضع في الحسبان رمزية لها دلالتها بالنسبة للمسجد القرطبي، آخذين في الحسبان أن المسجد القيرواني له الآن باب رائع معمارياً لكنه يرجع إلى فترة متأخرة هي القرن الثالث عشر، وجاء هذا الباب ثمرة التأثير القرطبي في نظر كل من جومث مورينو وكورزويل وكاتب هذه السطور. وفي هذا السياق يمكن أن ندخل مسجد مدينة الزهراء، حيث نجد أن الأبواب الخارجية، استناداً إلى الأطلال التي عثرنا عليها لأحدها (لوحة مجمعة 34: 13) تشهد بداية نمط الأبواب التشريفية التي نحن بصددها، ثم بعد ذلك المحراب، سيراً على النظرية الخاصة بالمسجد الجامع بقرطبة، حيث من المؤكد أنه كان يتضمن عقداً حدوياً تتوجه مجموعة من العقود الزخرفية وكذا شُرّافات مسننة، وقد أسفرت الحفائر التي جرت في هذا المسجد عن ظهور دلائل تشير إلى كل ما سبق، ونتساءل: لماذا تم الاستغناء عن الشُرّافات في أبواب المسجد القرطبي؟ هناك باب آخر من الأبواب المهمة، يشبه قوس النصر، هو باب المهدية وهو يرتبط بالأبواب القرطبية من خلال المخطط الثلاثي، الرأسي فقط؛ وفي مسجد سوسة نجد أن الأبواب غاية في البساطة، وعلى هذا فإن ما نشهده في مسجد قرطبة هو عملية انتقال واجهة المحراب إلى الواجهات الخارجية، وكأن الغاية هي إضفاء القدسية على المبنى بالكامل، ولما لم يكن هناك أبواب شبيهة في قصور مدينة الزهراء فإن الاستنتاج هو أن هذا النمط من الواجهة محل الدراسة قد ولد ليكون خاصاً بالمبنى المقدس في الإسلام؛ والأمر المهم أيضاً هو أن العمارة الإسبانية الإسلامية، خلال القرن الثالث عشر، وهي بالتحديد العمارة الغرناطية، ظهرت فيها أبواب على شاكلة المحراب، وكانت مداخل لصالات التشريفات وقباب المنصور.

لأول مرة في قرطبة نجد أن باب الشيكولاتة يضم قطاعاً علوياً مكوناً من عقود حدوية متقاطعة، وهذا مفهوم كانت له بالضرورة أمثلة سابقة محلية أو في حوض البحر الأبيض المتوسط، دون أن يكون الطريق واضحاً تماماً نحو المشرق، وهنا أقدم بعض الأمثلة: كتلة حجرية قوطية ظهرت في المواسيد (طليطلة)، حيث هناك مقر نصف أسطواني، إضافة إلى لوحات فسيفساء قديمة قدّمها لنا تورس بالباس، وفي بركة تابعة لمزرعة كانيدو دي ماريا رويث دي قرطبة حيث العقود نصف الأسطوانية المتقاطعة والمشيدة من الآجرّ؛ كما قدم لنا جولفن مثالاً آخر شبيهاً يرجع إلى القرن العاشر، في القصر الزِّيدي أشير (الجزائر). نعود مرة أخرى إلى باب الشيكولاتة، حيث نجد داخل العقود الصغيرة وحدتين زخرفيتين هندسيتين لهما دلالتهما (لوحة مجمعة 48: 3، 4)، الأولى ترجع إلى العصر القديم، مثلما نجده في زخارف جصّية في بياخويوسا (أليكانتي) (5) مع صلبان معقوفة في تبادل مع الوردات، لكن النمط القرطبي يضم بدلاً من هذه الوحدات الزخرفية الأخيرة وحدة على شكل علامة + (6) ذات الأصول القديمة والبيزنطية، وهو النمط نفسه الذي شهدناه في طبلة الباب رقم 4 في الحائط الغربي؛ أما الثانية (الوحدة الزخرفية) فهي رقم (4) وهي عبارة عن صلبان معقوفة نراها في العضادات الحجرية التي ظهرت في تطيلة، وهي وحدة نسبها جومث مورينو للمسجد الجامع بهذه المدينة؛ وتغطي طبلة عقد الباب القرطبي وحدة زخرفية هندسية عبارة عن أشرطة حمراء من الطين المحروق غير معروفة حتى تلك اللحظة، رغم أن الوحدة الأساسية بها تُرى في أرضيات قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء. ومن القطع الأصيلة أيضاً رؤوس السنجات في العتب الذي يبدو كأنه مسننات، حيث نجد كتلاً حجرية مزخرفة في تبادل مع وردات من الطين المحروق، وهي في واقع الأمر عبارة عن قوالب من الآجرّ موضوعة على وجهها، وهذه النماذج موجودة قبل ذلك في مدينة الزهراء؛ أما بالنسبة للطبلات والبراذع فإن الأولى مزخرفة بوحدة «الباي باي» التي أشرنا إليها، بينما الأخريات تضم

نمطاً حيوياً من اللفائف المصحوبة بالأكانتوس، ويبدو أنه نمط بدأ في قصر الأمير هشام بمدينة الزهراء. وختاماً نشير إلى الأشرطة القائمة بين الأشرطة المزدوجة للطنف، حيث تحمل زخارف عبارة عن وحدات على شكل علامة + ذات الأصول البيزنطية، وهو موضوع معاد ومكرر في قصور مدينة الزهراء، كما رأينا، يقوم بدور التربيع للعقود والطاقات (الكوّات).

رغم أن الأبواب الثلاثة الأخرى للحائط الشرقي (لوحة مجمعة 49) قد وصلت إلينا في حالة غير جيدة على الإطلاق، فإنها تساعدنا على أن نرى جزءاً من العقود وعتبها وكلاهما له سنجات زخرفية وأخرى غير ذلك في تبادل بينهما حيث يلاحظ أن هذه الأخيرة تحمل، مثل الطبلة، وحدة هندسية مرسومة باللون الأبيض والأحمر من الطين المحروق؛ يتضح لنا إذن أن العرفاء كانوا يميلون إلى أن يكون هذا الصنف من الزخارف متنوعاً، ابتداء من بناء مدينة الزهراء؛ ويلفت النظر مجموعة الوحدات الزخرفية القائمة، وهنا تكفي المقارنة بين طبلة باب الشيكولاتة وعقد الباب رقم (1) المتشابهان لكنهما مختلفان؛ وهذان البابان، ومعهما الباب رقم (3) تشير بوضوح إلى أن النقوش الكتابية الكوفية المحيطة بالانحناء كانت أمراً ضرورياً في المساجد كافة ابتداء من باب سان استبان. نرى أيضاً في الباب رقم (3) جزءاً من الألوان الزاهية، ومنها الأحمر المائل إلى اللون البرتقالي في الأشرطة الغائرة وكذا كخلفية للنقوش الكتابية.

12 - 7: التشبيكات celosias:

كان للأبواب الخارجية كافة بالمسجد، بما في ذلك سان استبان تشبيكات من الرخام في الجزء العلوي فوق الأبواب المطموسة التي في الأطراف، وكانت مصحوبة بعقود حدوية أو مفصّصة، وكانت الفتحات في هذه التشبيكات ضيقة لدرجة أنه كان لا ينفذ منها إلا القليل من الضوء صوب الحرم، في البداية نجد تشبيكات باب سان استبان، حيث تقع في أعلى قطاع، أي على ارتفاع يتراوح بين 39، 6م إلى 8م ابتداء من الأرضية، ولما كان باب عبد الله صغيراً، كان في حاجة إلى طابق آخر من النوافذ، لكن جرى وضع أنصاف تشبيكات في الجزء السفلي؛ ويلاحظ أن تشبيكات واجهات الحرم، في عصر الحكم الثاني، لم يكن ارتفاعها يتجاوز أربعة أمتار، خلافاً لما عليه الأبواب الخارجية في التوسعة التي تمت في عصر المنصور، إذ يصل ارتفاعها إلى 6.50م ابتداء من الأرض. وبعد العصر العربي أضيفت مجموعة من التشبيكات، دون عقود، في بعض الحوائط الملساء والتي تصاحبها أبراج صغيرة أو دعامات زائفة. وقد حفّز فيلكس إيرناندث كلاوس بريش على القيام بدراسة تفصيلية لكافة التشبيكات في المسجد، وخلصت الدراسة إلى أن التشبيكات الأصلية لا تتجاوز تسع عشرة تشبيكة من إجمالي ثلاثين كانت قائمة، بما في ذلك التشبيكات التي نراها في الحائط الشرقي لتوسعة الحكم الثاني، والتي زالت عندما جرت توسعة المسجد على يد المنصور؛ غير أننا نعرف من خلال ابن غالب أنه كان للمسجد 54 تشبيكة، يرى المؤرخ العربي أنها ألواح من الرخام مخرمة وموضوعة في الحائط حتى ينفذ الضوء من خلالها، كما يشير إلى أن كلاً من الحائط الشرقي والغربي كان لكل واحد منهما خمس عشرة تشبيكة، وفي الحائط الجنوبي أو حائط القبلة هناك ثماني عشرة تشبيكة، أما الساباط فتوجد فيه ست، ومن هنا، أي انطلاقاً من هذا الوصف الذي جاء لنا به، يمكن الحديث عن خمس واجهات في الحائط الغربي وسبع في الحائط الشرقي، في عصر المنصور، بمعدل تشبيكتين لكل باب، وبذلك يبلغ الإجمالي 54 تشبيكة، وإذا ما وزعنا التشبيكات حسب عدد الأروقة، في الحائط الجنوبي، بمعدل 18 تشبيكة إضافة إلى ست تشبيكات في الساباط، فإن العدد الإجمالي يبلغ 48.

ومن جانب آخر أعود للتذكير بأن ابن غالب هو المؤرخ الذي تقترب تقديراته من الأرقام السليمة للأبواب الكائنة في المسجد وهي سبعة عشر باباً. أما بالنسبة لمؤرخين آخرين من العرب فإن الإدريسي يحدثنا عن أن التشبيكات في المسجد لها أشكال زخرفية سباعية وأخرى مثمنة (؟) وتختلف بما بينها.

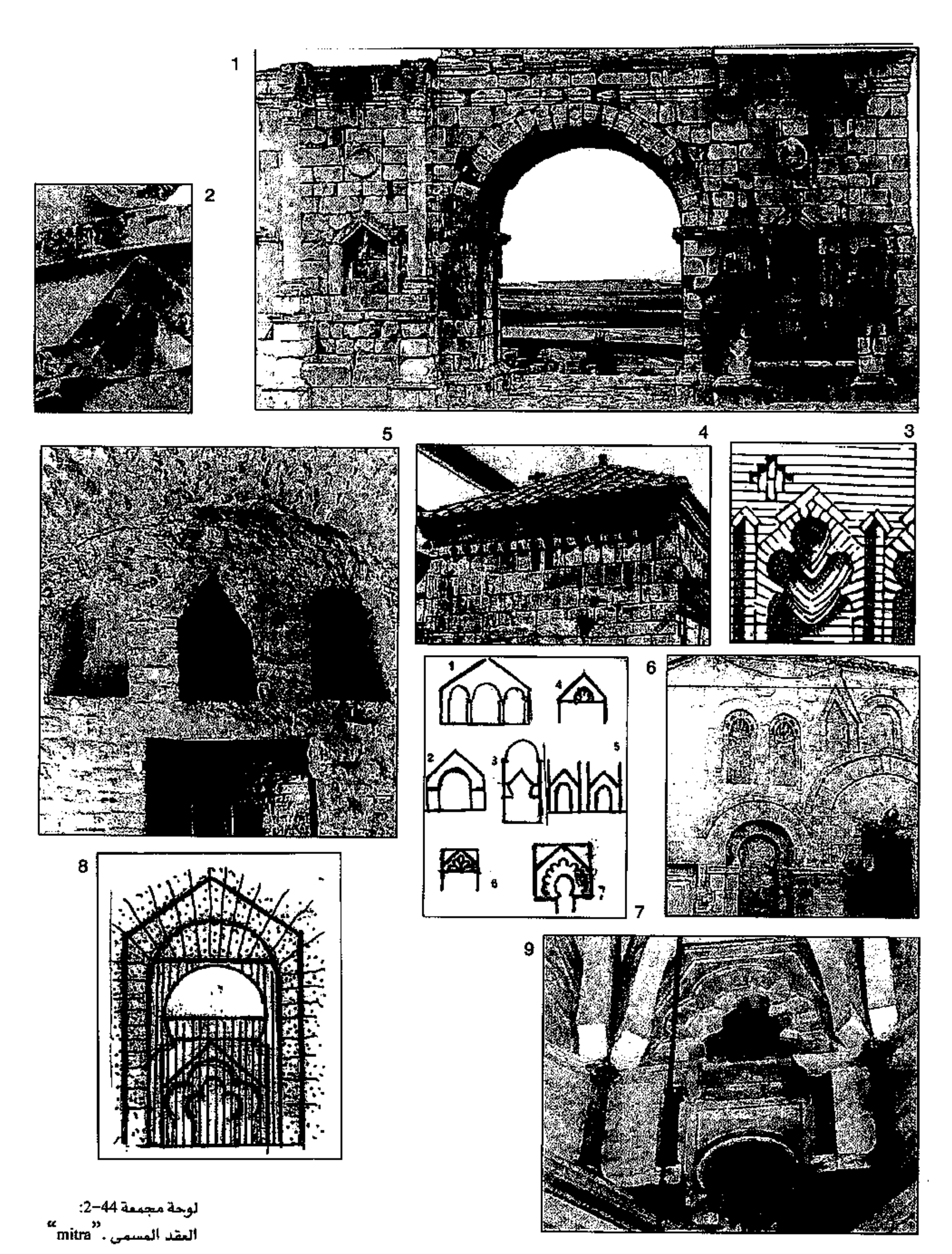
تضم اللوحات المجمعة 51، 52، 53 التشبيكات المحفوظة كافة ولكل رقمها، ابتداء من 1 حتى 33، بما في ذلك تصميمات هندسية لوحدات موازية في مباني أخرى؛ تضم اللوحة رقم 51، رقم 1، 3، لباب سان استبان، حيث التشبيكة الأولى مكونة من دوائر متقاطعة ترتبط فيما بينها بدوائر صغيرة أفقياً ورأسياً، وهي وحدة شبيهة بتلك التي نشهدها في قصر خربة المفجر السوري (هاملتون) وبفسيفساء في خيريكو Jerico (أريحا) (2)، وكذلك هناك رسم لقصر تيودوريكو دي رافينا. تضم التشبيكة رقم 3 مجموعة من الوحدات المتراكبة الشديدة الشيوع في الحجارة القوطية، في ماردة (4-1) وطليطلة (4-2) وقطع قديمة من الفسيفساء (4-3). أما رقم 5 فهي مقسمة إلى نصفين، وقد جرى تركيبها في الأسفل على جانبي باب سان ميجل أو الباب الصغير الذي يرجع إلى إمارة عبد الله، وسيتكرر رسمها في الباب رقم 4 في الحائط الغربي في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني (6)؛ ويتكون الرسم من مربعات متشابكة بواسطة عقد، أفقياً ورأسياً، حيث نجد فيها أشكالاً نجمية مكونة من ثمانية أطراف، ومربعات مكونة من مقياسين مقلوبين، وهذا نمط شديد الأصالة، ليست له سوابق معروفة. ما بقي هو أن نسلّط الضوء على أن كل شكل نجمي ترتبط به تسعة فراغات في سلسلة لا متناهية. ترجع التشبيكة رقم (7) للباب رقم (5)، عصر الحكم الثاني، وهي ذات سبعة أطراف، وطبق نجمي مكون من ستة أطراف، وهذا ما نجده في المجلس، في الصالون الكبير بمدينة الزهراء، ويلاحظ أن مراحل تكوينه قائمة في الرسم (X)؛ يلاحظ أن نمط التشبيكة رقم (8) غير مسبوق، وهو يرجع إلى عصر الحكم الثاني، ويضم طبقاً نجمياً من ثمانية، داخل مربع، ومع بعض التنويعات نجده في القبة الكائنة أمام المحراب (ق 10) (لوحة مجمعة 52: 31). نعثر على تشبيكة مهمة في حائط القبلة الذي يرجع لعصر الحكم الثاني (لوحة مجمعة 52: 11)، حيث يلاحظ أن مركزها هو تلاقي الوحدات أو التقاطع بين أربعة أشباه دوائر تتقاطع مع وحدة مكونة من سبعة أطراف وتدخل في تقاطع مع مربع مركزي، وهذه منبثقة من أرضيات وتصميمات أخرى في مدينة الزهراء، والجديد في هذه التشبيكة هو إضافة الزخارف النباتية ذات الفصوص الثلاثة أو الأطراف الثلاثة، التي تظهر لأول مرة في تشبيكة بمسجد مدينة الزهراء (لوحة مجمعة 53: 29)، ثم تتكرر بعد ذلك في الواجهات التي ترجع إلى عصر المنصور كما سنرى. غير أن التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني لا تضم تشبيكة بسيطة ظهرت في المسجد الملكي (لوحة مجمعة 52: 12)، وهي تشبيكة تقوم على مربعات وكل مربع فيه، بشكل تبادلي، دوائر، وميدالية ذات أربعة فصوص، وربما كان ذلك تنويعة من تنويعات تشبيكة مطموسة ترجع إلى القرن التاسع، العصر الحفصي، في صحن المسجد بالقيروان، نشرها أ. ليزن. وقد أشار جولفن لواحدة أخرى فوق محراب هذا المسجد.

يضم متحف قرطبة للآثار تشبيكتين مهمتين يقال إنهما تنسبان إلى المسجد الجامع بقرطبة، طبقاً لجومث مورينو وتورس بالباس (لوحة مجمعة 52: 9، 10)، يلاحظ أن الأولى منهما فيها طبق نجمي من ثمانية أطراف، متكررة في الأطراف وكل ميدالية مكونة من أربعة فصوص وأربعة أطراف بزاوية قائمة؛ أما التشبيكة الثانية فهي تعود إلى الطبق النجمي المكون من سبعة أطراف، حيث نلاحظ عجلة من هذه الأطباق المتراكزة لكنها مختلفة الأحجام، كما نجد النمط نفسه في الأجزاء العليا لصحن كل من توسعة الحكم الثاني،

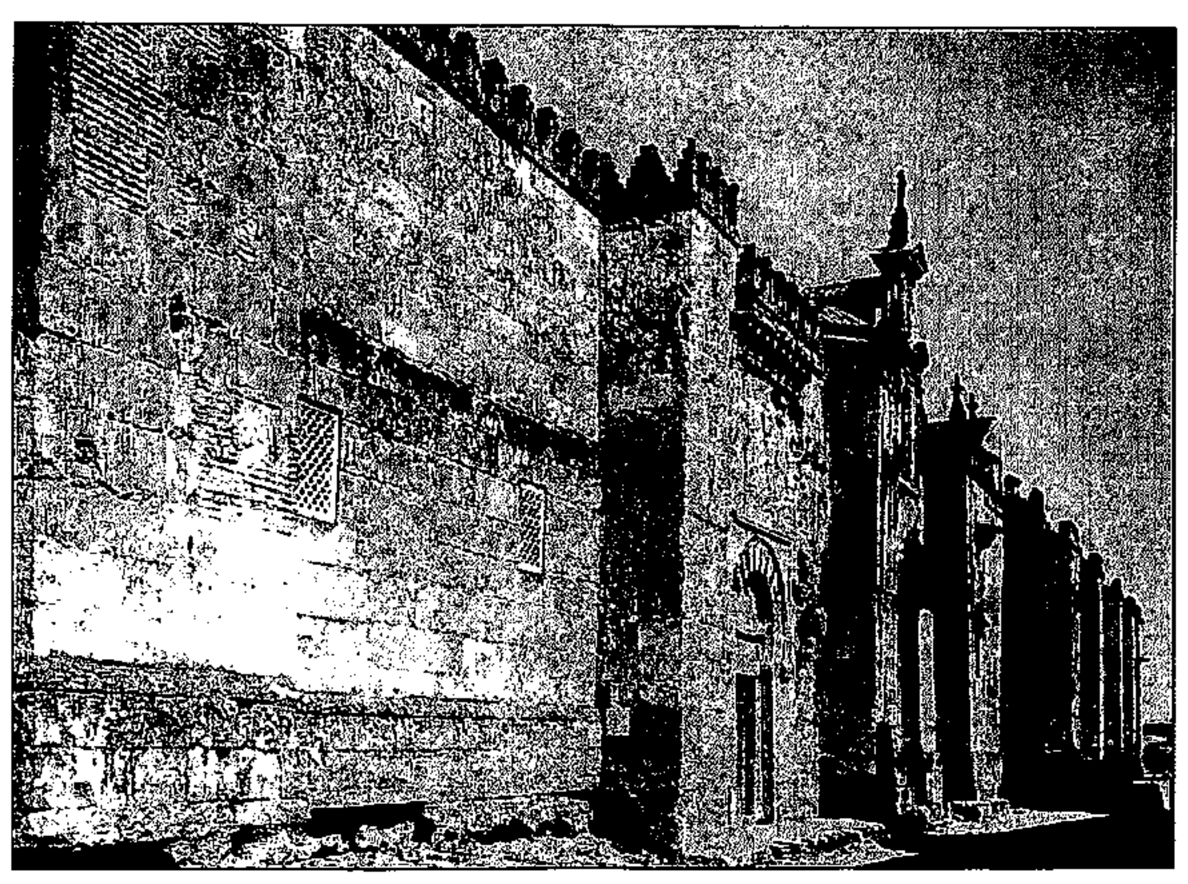
والجامع الأزهر بالقاهرة (كروزويل) (لوحة مجمعة 52: 10-1)، وهي لاحقة على توسعة الحكم الثاني. وبالنسبة للتشبيكة التي سبقت الإشارة إليها والخاصة بالقبة الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 52: 13) يمكن القول عنها إنها سابقة للأطباق النجمية كافة، المكونة من ثمانية أطراف في الفن الإسباني الإسلامي (لوحة مجمعة 52: 14، 15)، وخلال السنوات الأخيرة تمكن مارفيل رويث من أن الست عشرة نافذة الكائنة في الجزء العلوي لمصلّى بيابثيوسا كانت لها تشبيكات من الرخام، حيث عثر على أطلال واحدة منها، وهي مكونة من عقود مقصّصة متشابكة وأبدان وتيجان وكأنها بذلك نوع من التشبّه بالعقود المقصّصة الخاصة بحوائط المصلّى (بيابثيوسا).

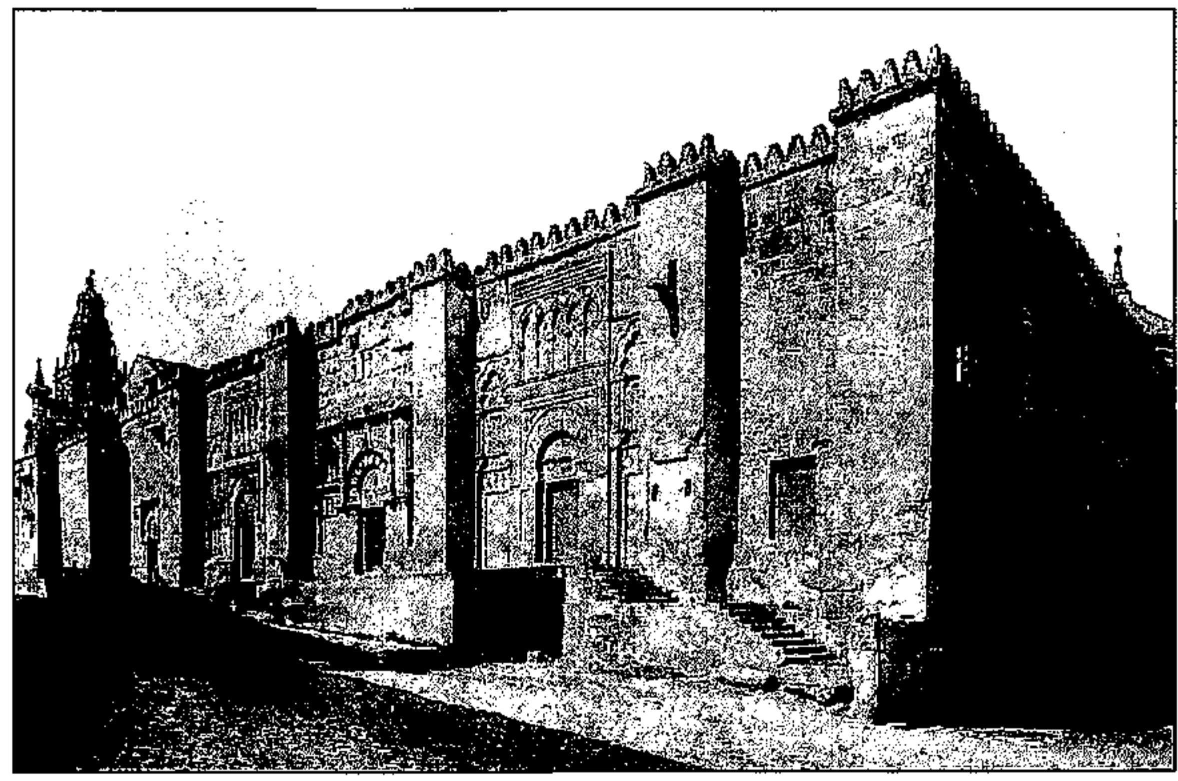
بقي أمامنا وصف التشبيكات التي ترجع إلى توسعة المنصور (لوحة مجمعة 53) حيث يرى جومث مورينو أن بعضها ربما كان ينسبب في البداية، إلى واجهات الحائط الشرقي في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، وربما كانت تلك التي تحمل أشكالاً فيها حيوية ولفتاً للأنظار (20، 21، 22، 27)؛ تتكون التشبيكة الأولى من مربعات تضم أشكالاً زخرفية نباتية ذات ثلاثة أطراف، وقد لاحظناها في تشبيكة ترجع إلى عصر ذلك الخليفة (لوحة مجمعة 52: 11)، ويعود بنا شكلها إلى أنماط بيزنطية، وإذا ما استثنينا الزخارف النباتية نجده يعود بنا إلى القصر الأموي في خربة المفجر. يلاحظ أن التشبيكة رقم (22) تتسم بالطرافة فهي مجموعة من المربعات المتشابكة عند أطرافها وفوقها وحدات على شكل علامة + أو خطوط منحنية، طبقاً لنموذج ظهر في مدينة الزهراء، في قاعدة عمود وبقايا تشبيكة (23)، كما تتكرر في ذلك الجزء من الرخام الذي يرجع إلى قصبة ملقة، (ق10) (24)، أضف إلى ذلك وجودها في قطع أقدم، مثل بعض جزازات الجصّ الروماني في بيّاخويوسا (25)، طبقاً لبلْدا دومنجث. نجد مثالاً آخر في الفن البيزنطي.

وأخيراً نلقي نظرة على التشبيكة رقم (27) المكونة من دوائر مترابطة على أساس نمط روماني قديم وكذا بيزنطي معتاد في الفسيفساء، وبمقاييس إجبارية، في إيطاليكا (بلدة الإمبراطور أدريانو)، وبازليكا ترجع إلى العصر المسيحي الأول في إلش، وسانتا لونستانسا دي رافينا، وفي قرطبة في فسيفساء سانتا كلارا (مارفل رويث)؛ كذلك في التشبيكة العربية بمسجد مدينة الزهراء، رقم (29)، حيث تظهر لأول مرة عناصر نباتية ذات ثلاثة أطراف ووردات داخل شبكة الدوائر مثلما نرى في التشبيكة رقم (27)؛ هناك صورة طبق الأصل، متأخرة، لهذه التشبيكة الخاصة بمدينة الزهراء، حيث نراها مرسومة في سقف يرجع إلى القرن الحادي عشر في المسجد الجامع بالقيروان (رقم 28 طبقاً ل. ج. مارسيه). وإذا ما نظرنا الى التشبيكات التي ترجع إلى عصر المنصور والتي تتسم ببساطتها أو أنها تنسب إلى عصر فني آخذ في الزوال، لوجدنا أنها خمس (لوحة 53: 16، 17، 18، 26، 31) حيث نجد الأولى عبارة عن دوائر موضوعة في وحدات، على الطريقة القوطية، وهي في حقيقة الأمر وردات مكونة من أربع بتلات؛ أما التشبيكة التالية فهي عبارة عن شبكة مكونة من ميداليات صغيرة، كل منها مكون من فصوص أربعة؛ يلاحظ أن رقم (18) مكونة من شبكة من الوحدات الرأسية والأفقية منحنية الخطوط ومتشابكة، طبقاً لنموذج بيزنطي وقوطي لا نعده في لوحات الفسيفساء القديمة، كما نراها في المسجد القرطبي نفسه في الحليات المعمارية المتموجة Cimacio وكذلك في السقف (19)، وقد ظهر هذا الشكل في الرسم على السقف المشار إليه بالمسجد الجامع بالقيروان. هناك تنويعة أخرى، غير جيدة، للنمط نفسه في التشبيكة رقم (26)؛ أما رقم (31) فهي تقوم على صلبان معقوفة متكررة؛ وإذا ما تحدثنا عن العلاقة الممكنة الخاصة بالوحدات الزخرفية الهندسية مع مثيلاتها في المسجد الجامع بالقيروان لأمكننا أن نبرز قطعة من تشبيكة



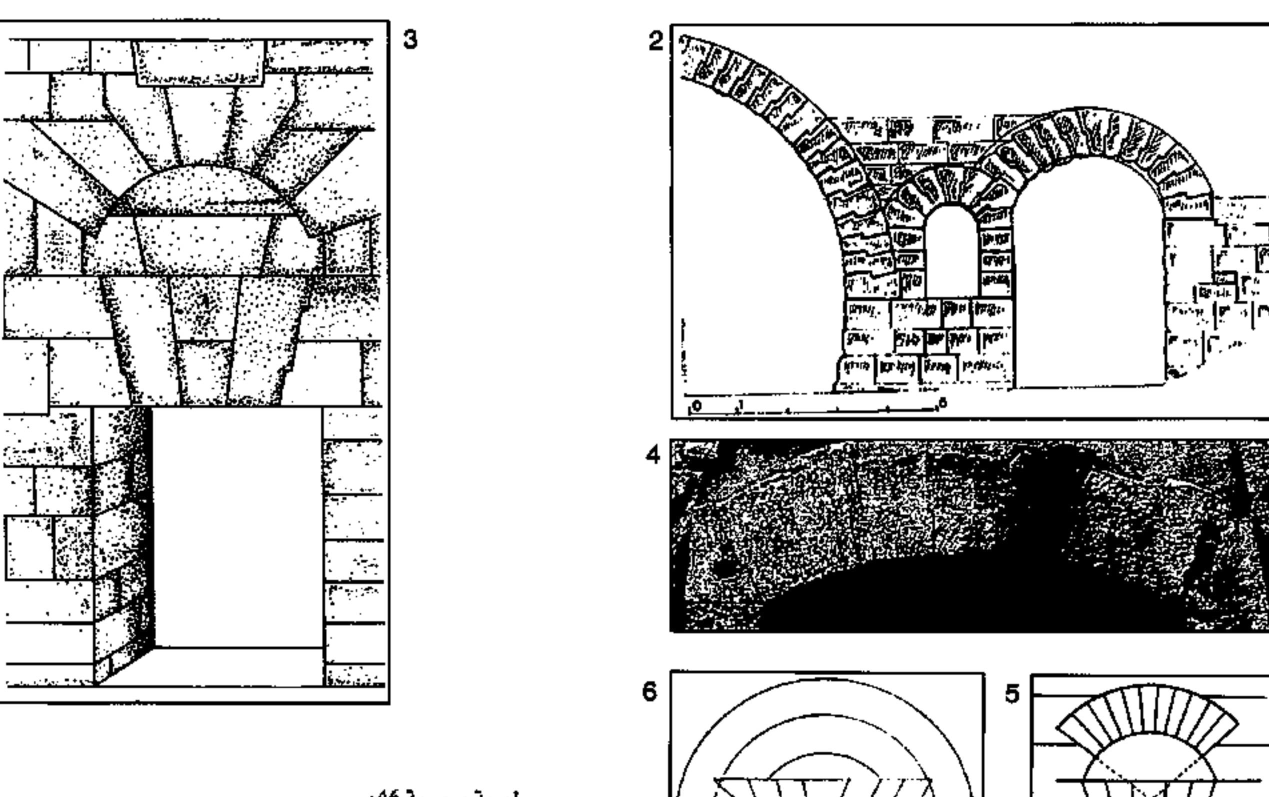
لوحة مجمعة 44-2:
العقد المسمى "mitra".





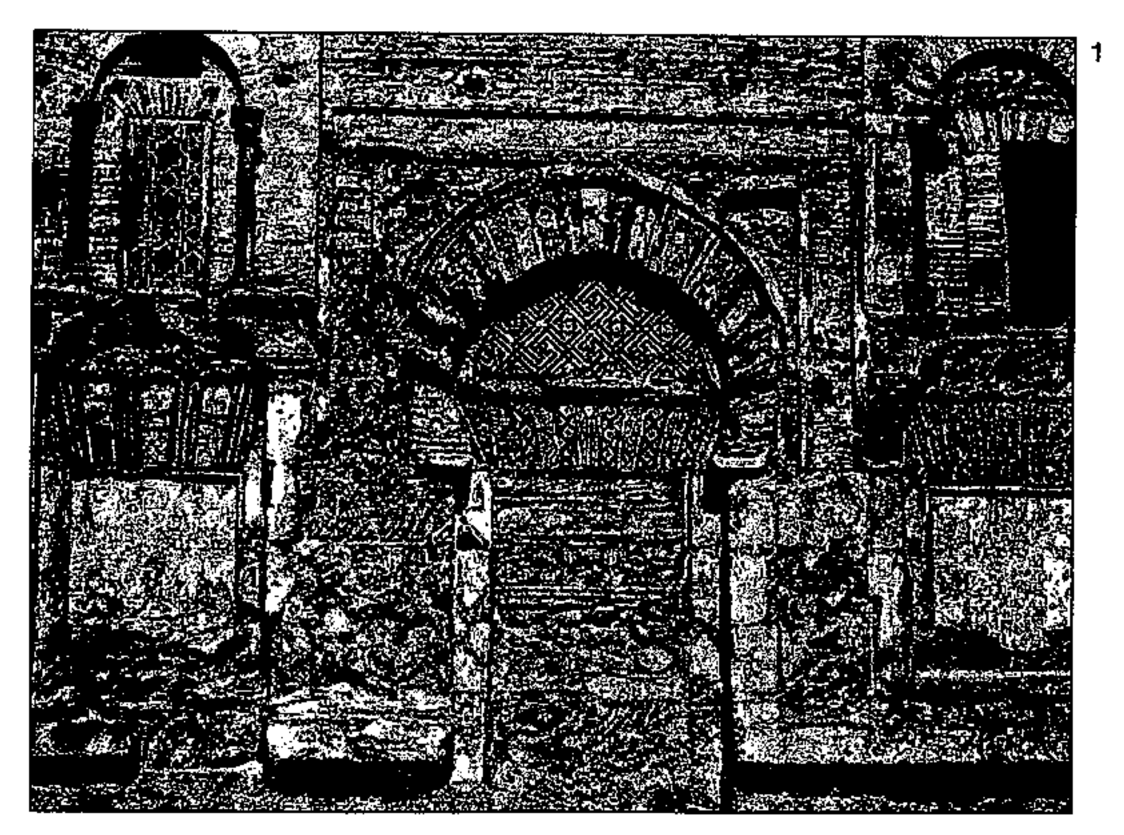
لوحة مجمعة 45:

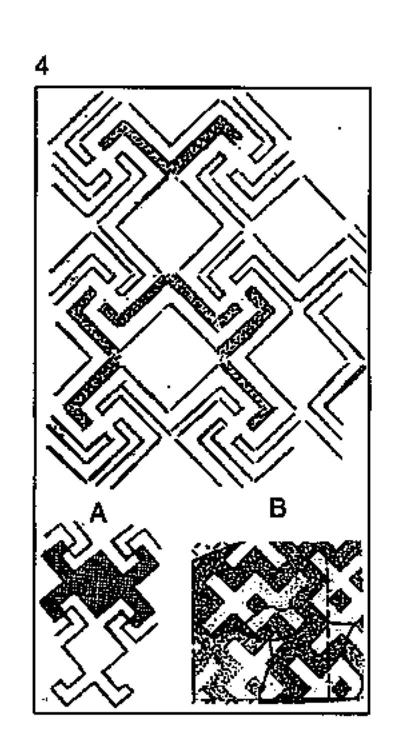
أبواب خارجية للمسجد الجامع بقرطبة. الضلع الغربي.

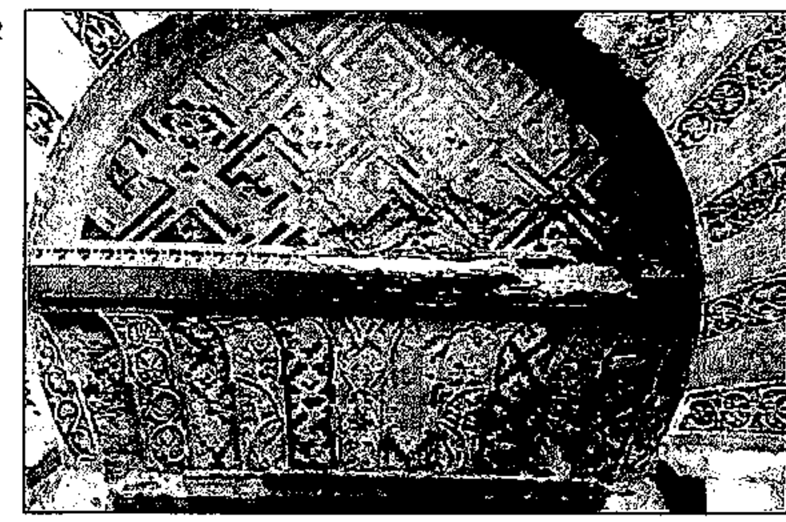


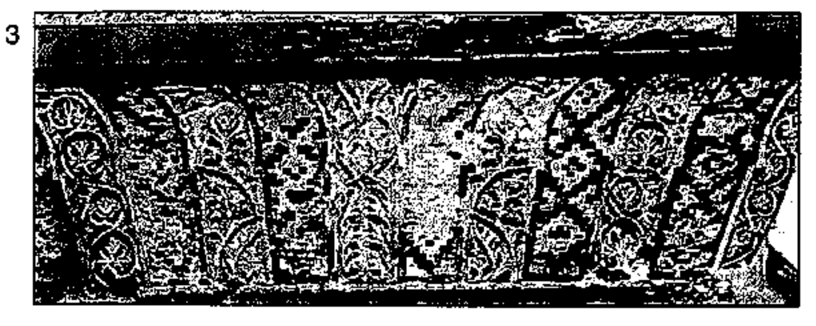
لوحة مجمعة 46:

الباب الأول للتوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني. الضلع الغربي.





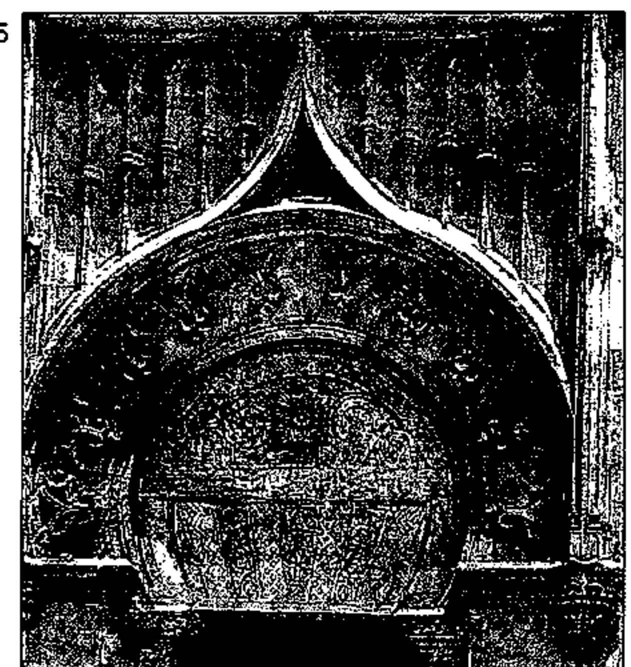


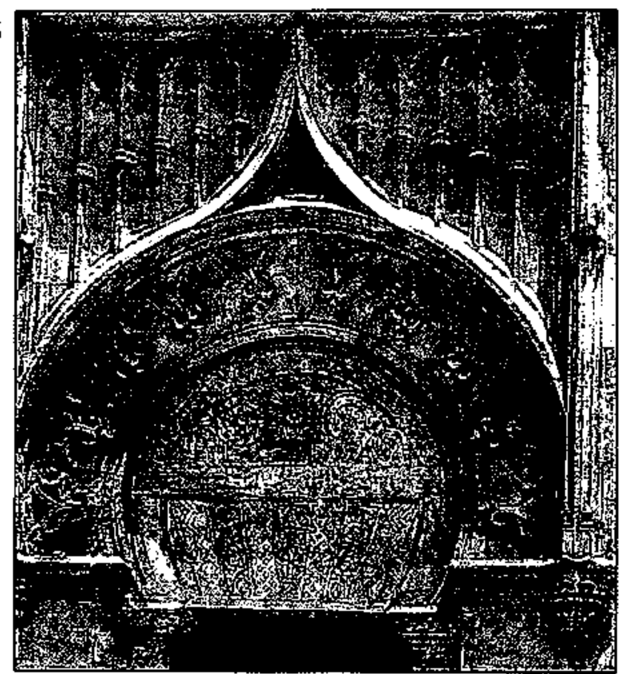


لوحة مجمعة 46-1:

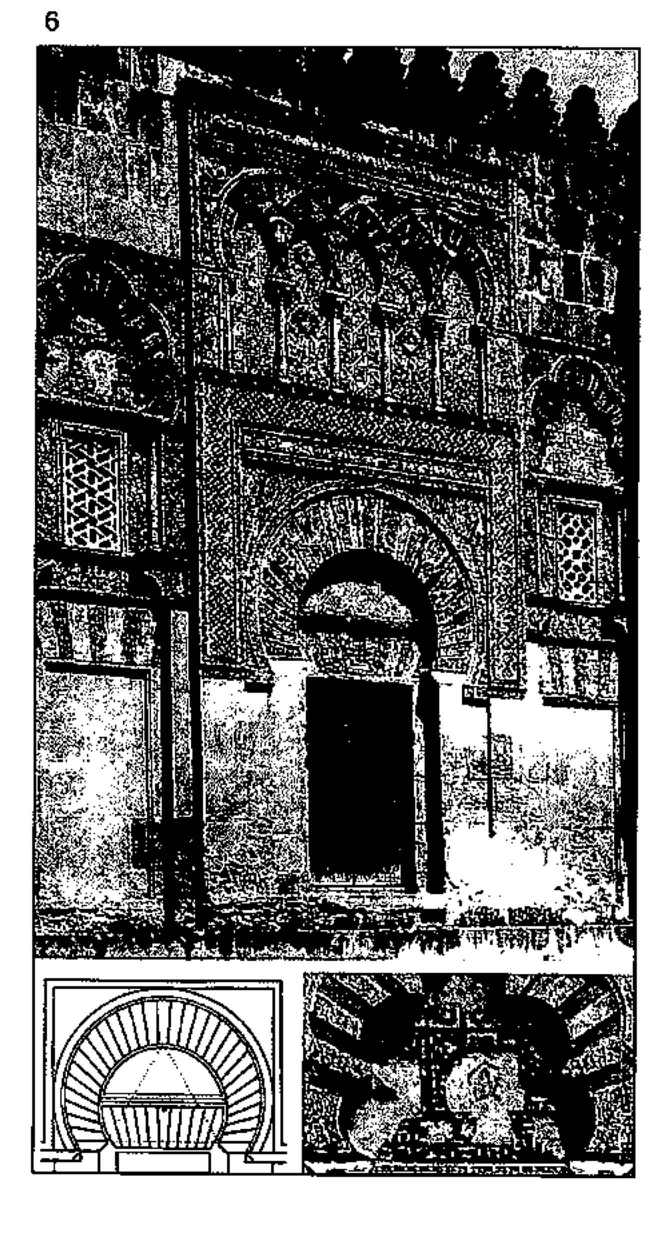
الباب الأول للتوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني. الضلع الغربي.

5

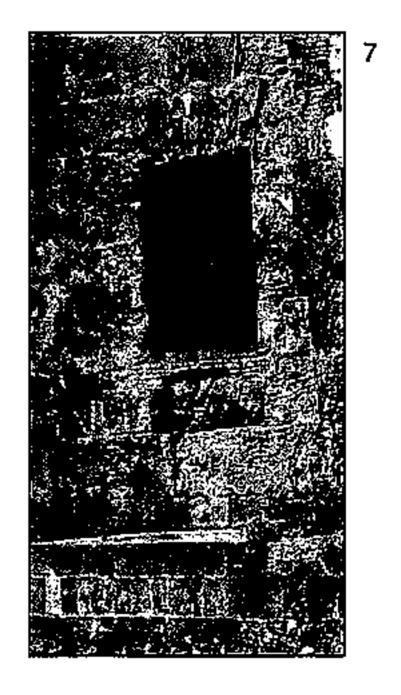




6

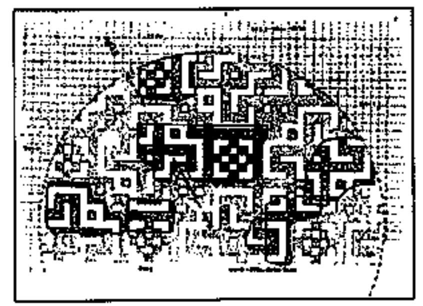


7

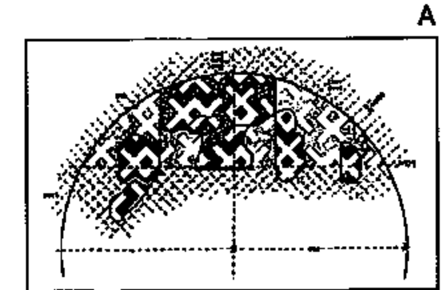


لوحة مجمعة 47:
الباب الثاني والثالث والرابع في التوسعة التي تمت في عهد الحكم الثاني، الضلع الغربي.

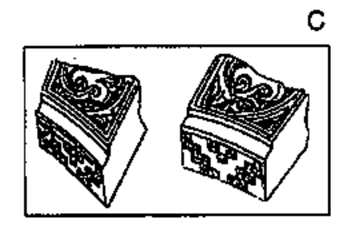
B



A



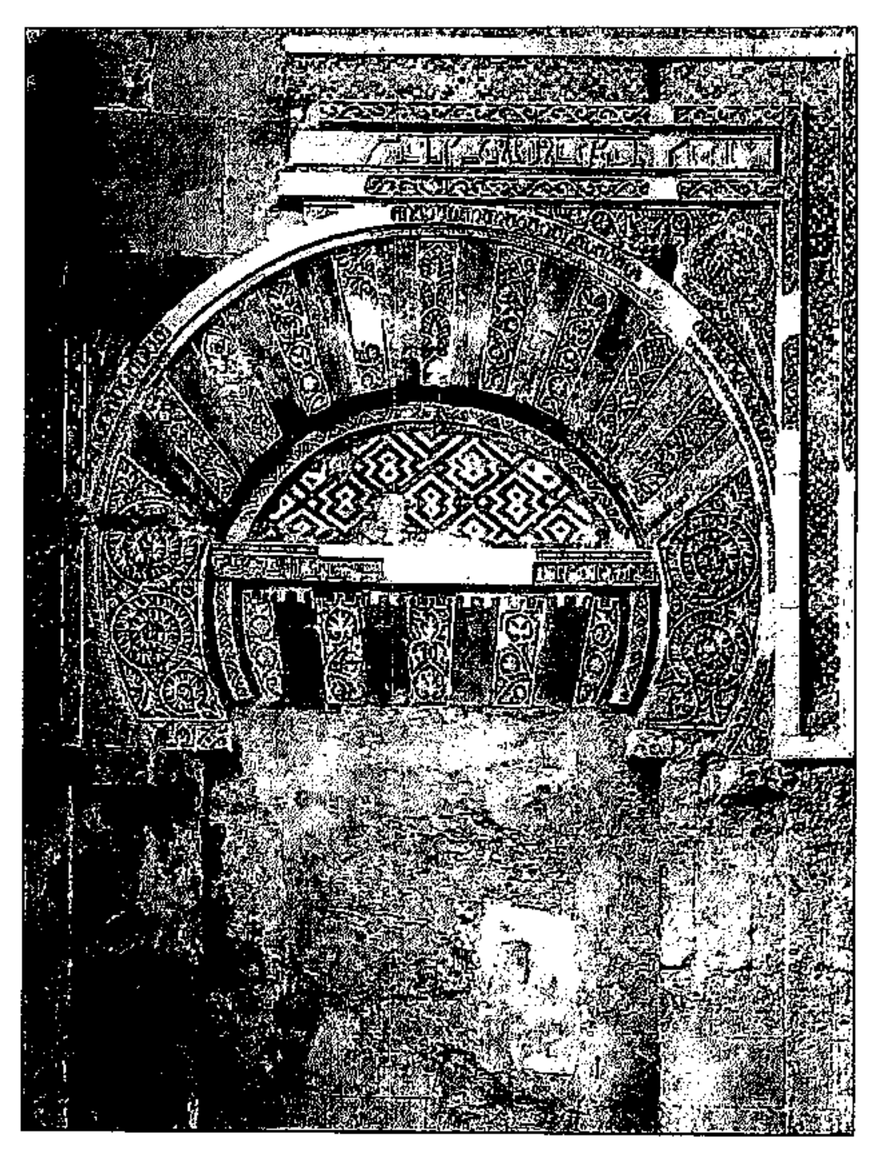
C

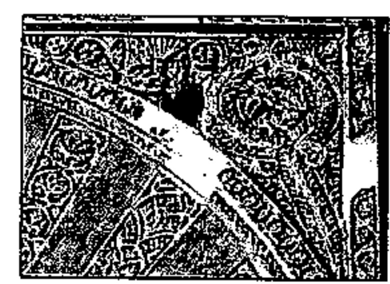


لوحة مجمعة 48:

باب الشيكولاته، عصر الحكم الثاني، الضلع الشرقي

A،B،C: مسجد مدينة الزهراء.



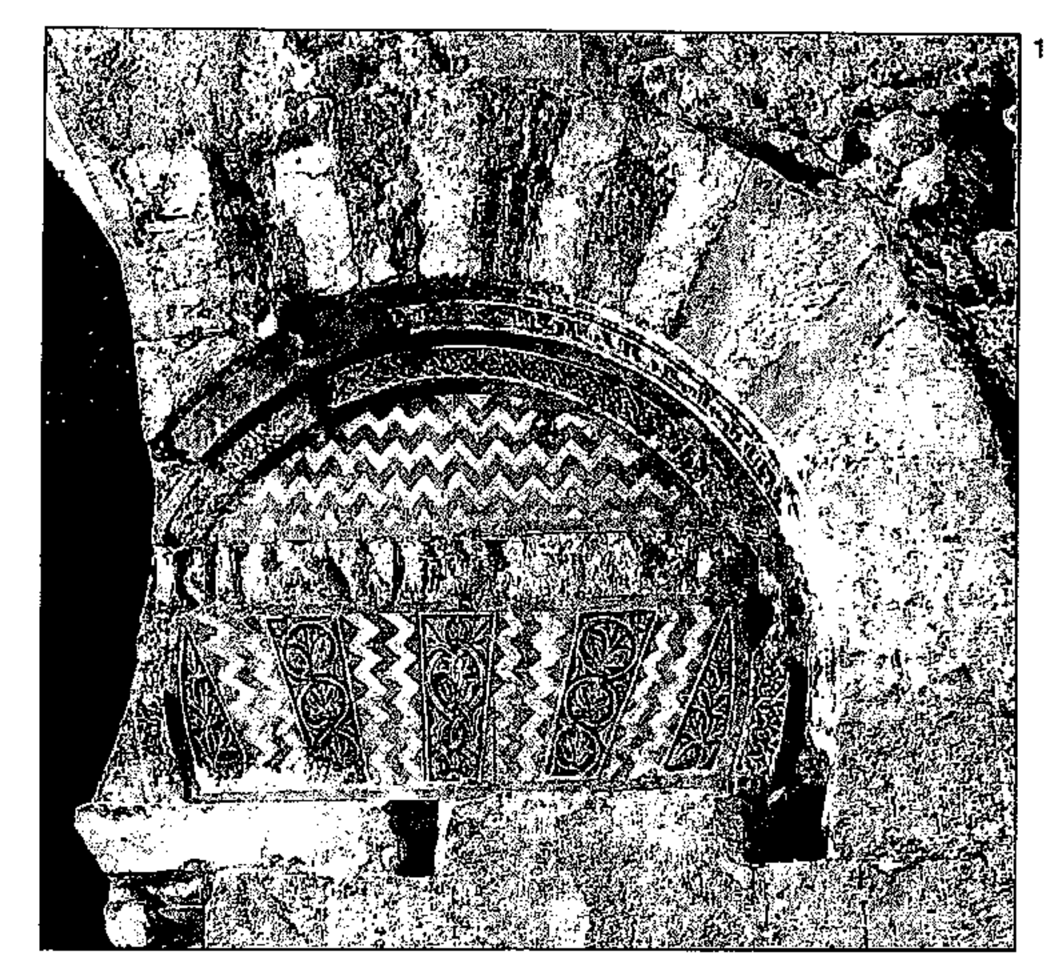






لوحة مجمعة 48-1:

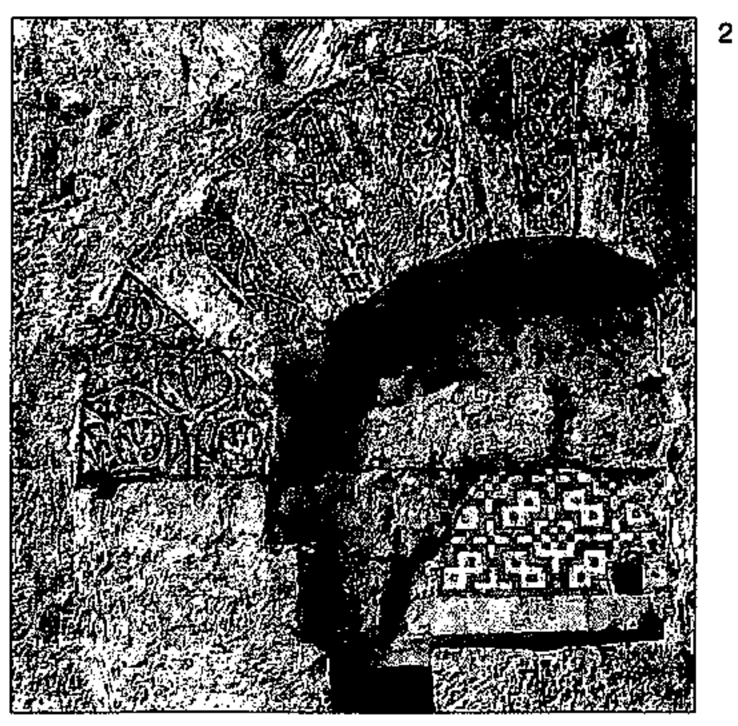
باب الشيكولاته.



1



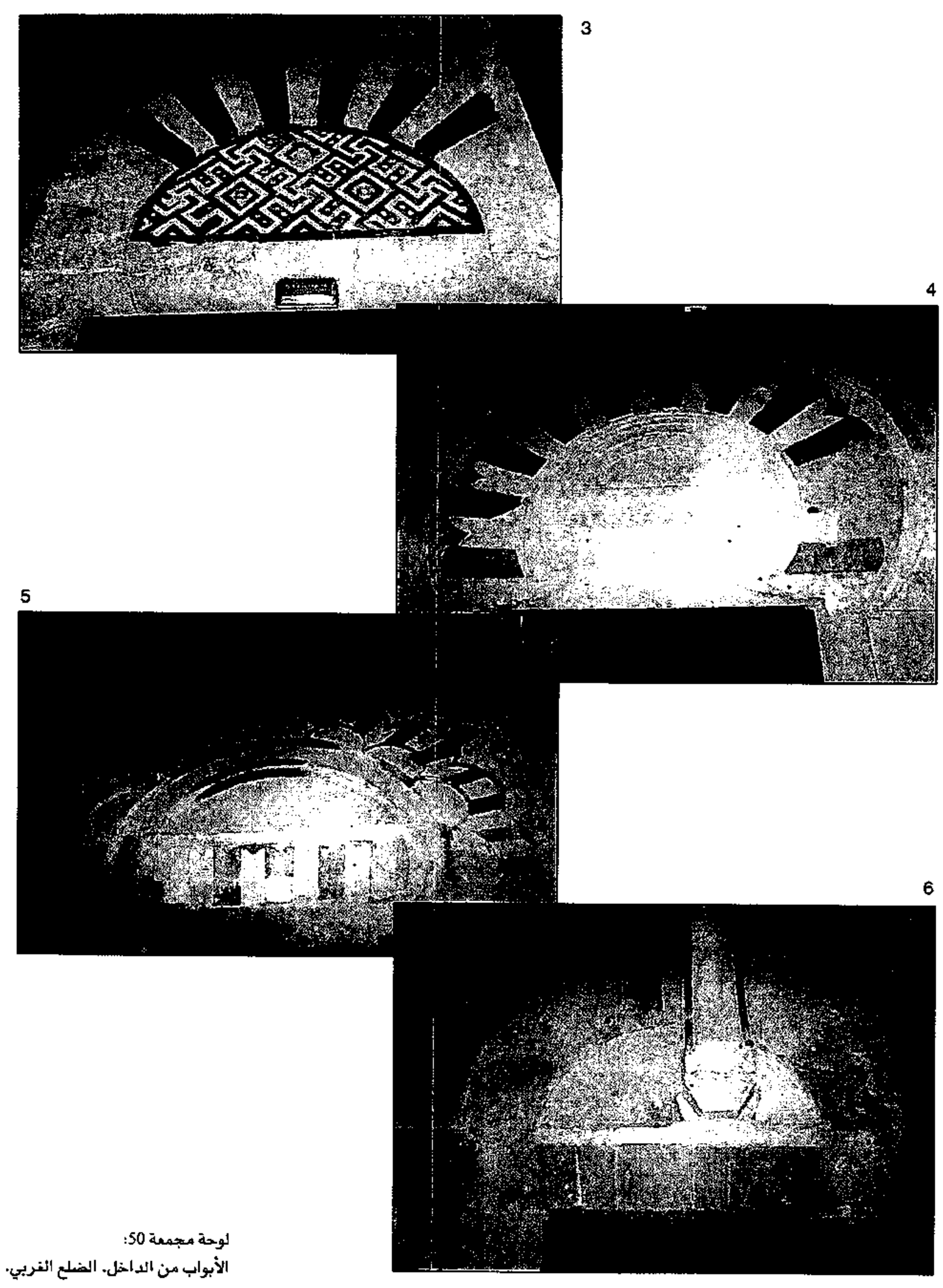
3



2

لوحة مجمعة 49:

الأبواب الأخرى في عصر الحكم الثاني، الضلع الشرقي.



لوحة مجمعة 50:
الأبواب من الداخل. الضلع الغربي.

ظهرت في مدينة الزهراء (32) شديدة الشبه بقطعة أخرى في منبر المسجد القيرواني (ق 9) (33)؛ وفي نهاية المطاف نشير إلى بعض قطع التشبيكات المحفوظة في متحف الآثار بقرطبة (لوحة مجمعة 51: A) وهي قطع يمكن أن تنسب إلى المسجد خلال عصر الإمارة، إضافة إلى قطع من الرخام قوطية الأصل ربما أعيد استخدامها في المسجد كتشبيكة نافذة (لوحة مجمعة 51: B) وحول وجود تشبيكات في مساجد أخرى نشير إلى المسجد الجامع في كل من دمشق والقيروان، حيث نراها في هذا الأخير في العقود الزخرفية التي تتوّج عقد المحراب، كما أن وجودها ملحوظ في المساجد القاهرية اللاحقة زمنياً على المسجد القرطبي.

12 - 8: أغطية القباب:

يمكن أن نلمح نضج عمارة ما بالقبو أو القبة، وقد تركت لنا روما وبيزنطة البدايات والمبادئ الخاصة بهما في مجموعة من القباب: هناك القبة نصف الأسطوانية، والقبة المضلعة أو ذات الأضلاع (الأوتار) المتلاقية عند المفتاح والأقبية نصف الأسطوانية، والقباب المشطوفة ذات الشطفات الأربع أو الثماني، والقبة البيضاوية والقبة المشطوفة aristes، ويلاحظ أن الأولى منها لها مناطق انتقال لتحديد النقطة الفاصلة بين المربع والمستدير. وكانت القبة البيزنطية ذات الأصول المشرقية تقوم على مفهوم أساسي، والذي على أصوله نجد أن الشكل الخارجي أو منكب القبة لابد أن يعكس الشكل الداخلي، أي القبة على شكل نصف البرتقالة؛ وشاع هذا المبدأ في العمارة العربية، لكن ليس في الأندلسية، فقد جرت تغطية القطاع الخارجي للقباب الأكثر أهمية، وكانت التغطية تتم باستخدام أسقف جمالونية ذات أربعة ميول أو ثمانية، ولا نعرف أي مثال شذ عن هذه القاعدة، اللهم إلا بعض المصلّيات الصغيرة أو الأربطة (جمع رباط) الحضرية أو تلك التي توجد في الحقول؛

ولم يكن الأمر على هذا النحو في العمارة العربية في إفريقية، أو في المغرب أو صقلية وكان هذا يمثل بصمة التأثير المشرقي. كان وجود الأقبية أو القباب في قرطبة عصر الإمارة، من تلك الأحجام الكبرى، أمراً غريباً وربما كانت غير قائمة، فلم تصلنا إلا قباب مشطوفة صغيرة aristes وبيضاوية أو نصف أسطوانية في مدينة الزهراء، وكذا في سلالم المئذنة الكبرى لعبد الرحمن الثالث؛ والأمر الطبيعي هو أن مجالس هذه المدينة الملكية - مثلها مثل المساجد - كانت ذات أسقف مستوية من الخشب على طريقة البازليكيات المسيحية والنِّحل الأخرى، وهذا دليل على غياب معماريين أو فنيين قادرين، أو ممن لهم خبرة في عمارة أو تقنية تتعلق بما مضى، وهذا لا يتوافق مع المهارة أو الخبرة العالية، فنياً، التي أظهرها المعماريون والحجّارون القرطبيون الذين أقاموا العقود المتراكبة في المسجد الجامع خلال عصر الإمارة. كانت مدينة الزهراء مدينة ملكية رائعة ومخططة جيداً، رغم أن عملية البناء كانت مرتبطة بإيقاع زمني متسارع، وللوصول إلى الغاية المنشودة فقد جرى استغلال الوقت في قطع الحجارة ونقلها إلى جوار موقع البناء وسبكها في الحوائط بينما يتولّى الفنانون عملية الزخرفة من خلال طبقة الجصّ فوق الحجر الرملي، وهي طبقة توجد في العقود والجدران من الداخل في صالات المجالس؛ في المدينة الملكية نجد أن تقطيع الحجارة، الخاصة بالأغراض المعمارية المعقدة، يتّسم بغيبة، ففي المئذنة الكبرى، في مسجد قرطبة، نجد أن أقبية السلالم، التي درسها فيلكس إيرناندث، كانت ظاهرية، ومشيدة من الجصّ، وقد يقال إنه عند الاستغناء عن الآجرّ كمادة بناء طيّعة فإن فصل بناء الأقبية تم استبعاده، أمام المشرق الذي تستخدم فيه هذه المادة ويتم من خلالها التوصل إلى قباب أو أقبية معقدة ابتداء من عصر الفرس، وهذا تقليد استخدمه الفن البيزنطي.

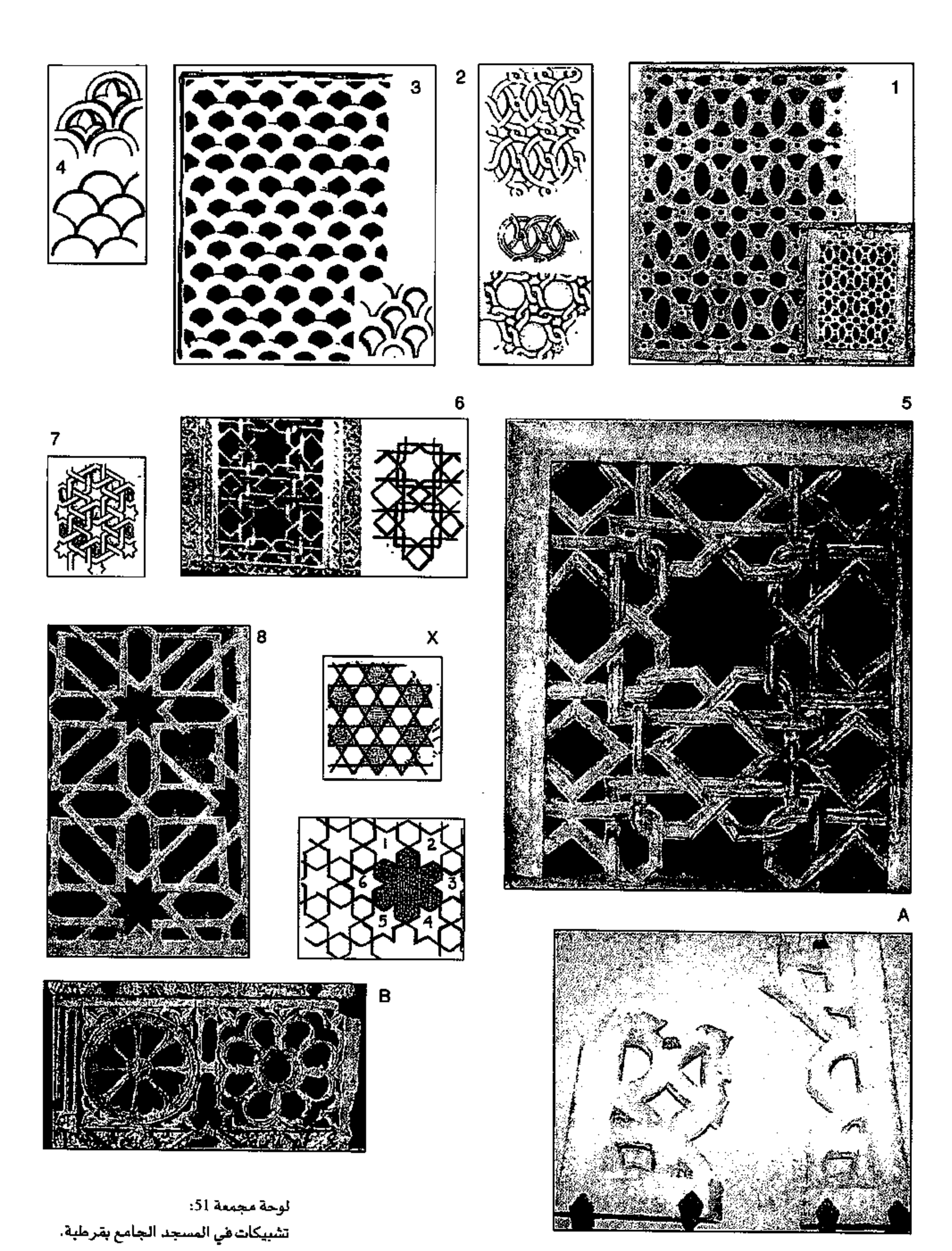
في هذه السوابق، التي نجد فيها قرطبة العربية

تستخدم الحجر كمادة مفضلة أو حصرية، يلاحظ وجود الطين المحروق، بصفته مكملاً زخرفياً، سواء كان في الأرضيات، أو في الوحدات الزخرفية الهندسية في طبلات العقود في الواجهات، وهنا نتساءل: كيف يمكن تفسير تلك التقنية المعقدة في قطع الأحجار الخاصة بالقباب الحجرية ذات الأوتار المتقاطعة والتي توجد، كأنها معجزة، في القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب، وكذا في مصلّى بيابثيوسا، أي القبة التي توجد في بداية الرواق المركزي للمسجد في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني؟ هذا يصيبنا بالقشعريرة، مثلما هو الحال بالنسبة للعقود المتراكبة في الأروقة، وربما أكثر. حاول بعض الباحثين البرهنة على أن هذه القباب العبقرية مصدرها المشرق، سواء كانت إيران أو ما وراء النهرين، موطن البناء بالآجرّ والقباب ذات الأوتار وكأنها شخشيخات، ومع هذا فهي من الناحية التاريخية لاحقة زمنياً - وبكثير - على القباب الحجرية القرطبية وعلى ما نجده في إفريقية. وجرى الحديث، في هذا السياق، عن تقنية الآجرّ المشرقي وتطبيقها على الأقبية أو القباب الحجرية في المغرب الإسلامي، وتمحور النقاش في دائرة مقارنة القباب ذات الأوتار، من الآجرّ، في أصفهان، بالقباب الحجرية القرطبية، وهذا نقاش قديم لم يقل فيه تورس بالباس الكلمة الأخيرة، انتظاراً لظهور نموذج يفسر الموقف.

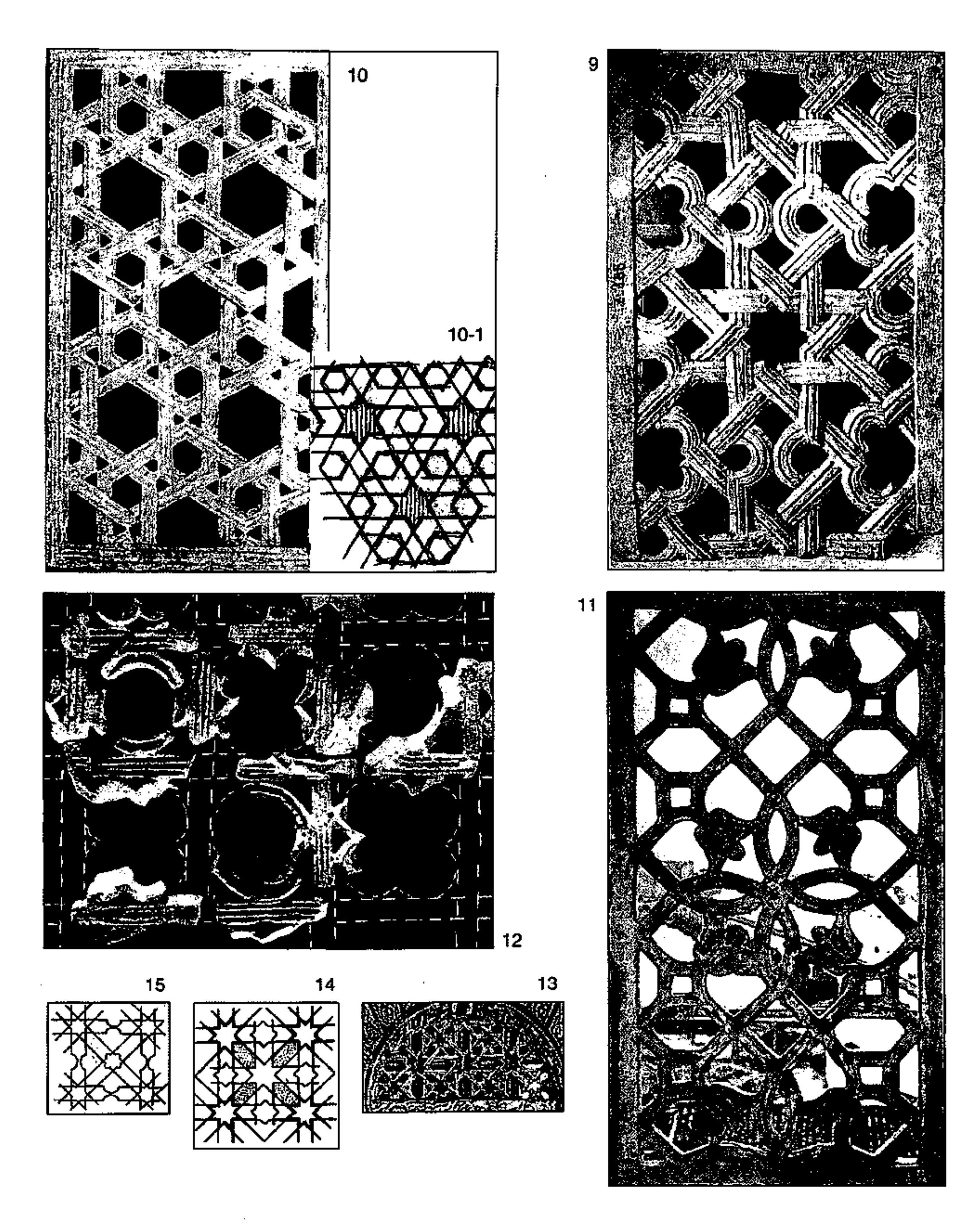
هناك نموذج لا يبدو مقنعاً للغاية وهو القباب ذات الأوتار، أو العقود المتقاطعة التي نجدها في العمارة الأرمينية، والمتمثلة في مصلّى Apta الذي يرى شوازي Choisy أنه أقيم حوالي 1180م، وقد قارن بنوا Benoit قبة هذا المصلّى بالقباب القرطبية، وأوضح أنها ترجع تقنياً إلى أرمينيا، وأوضح أن حالة القباب الأندلسية حالة استثنائية؛ أما بالنسبة للهياكل المشيدة من الآجرّ في الجمعة بأصفهان، التي أرجعها بوب، في البداية، إلى نهاية القرن الثاني عشر، بينما قال باحثون آخرون إنها ترجع إلى القرن الرابع عشر، يرى كل من جابريل ومونيري دي فيلارد أن التفسير الأكثر منطقية هو أن هذا النمط ذا الأصول الإيرانية، إنما هو إبداع ذاتي من عنديات أحد المعماريين في الغرب أو معماري تأثر بالعمارة الغربية. وكان هـ. تراس يرى أن القباب القرطبية ذات الأوتار المتقاطعة ترجع إلى الفن العباسي، في فارس، أو ما وراء النهرين، عند جومث مورينو، وترجع لإيران عند كل من مارسيه وجودار. كان ج. مارسيه يرى أن القباب ذات الأصل الإيراني قد حلّت بالأندلس بطريق مباشر أو من خلال إفريقية؛ وهنا نقول إننا في مسجد الزيتونة بتونس (864م) والمسجد الجامع بالقيروان (862م) نرى أمام المحراب قبة ذات أوتار بارزة يفترض (أنها مستقلة ذات بروفيل) مستطيل وتتلاقى أوتارها في الوسط أو عند مفتاح القبة، أما الوسط فتوجد فيه أضلاع، وهذا تميز أوضحه لامبرت. ومع هذا، تشير آخر الأبحاث التي قام بها كل من جولفن وليزن إلى محصلة تقول بأن هذه الأوتار ليست مستقلة، فهي ومعها الأضلاع جزء من سياق أو بنية كاملة، وبالتالي فهي هياكل ترتبط بمفهوم أو مبدأ بيزنطي يمكننا تحديده على النحو التالي طبقاً لما يقول به سيريل مانجو: «كان غطاء القبة ذا أوتار وذلك لإيجاد هياكل يمكن أن تكون مستوية أو مقعرة، وتسهم هذه الأوتار في تدعيم القبة لكنها غير معمارية بمعنى أنها كانت تشكل جزءاً من الدبش القائم بينها خلافاً لما كانت عليه الأوتار القوطية». ومن جانب آخر نجد ج. مارسيه يقول إنه إذا ما كانت قرطبة قد أخذت فكرة الكوّات في الزوايا أو مناطق الانتقال عن سورية (دمشق)، ربما أمكنها أيضاً أن تأخذ عنها نموذج القبة لكنه يختم حديثه بالإشارة إلى عدم وجود ما يؤكد هذه المقولة. ولا يرى تورس بالباس أن من المنطقي أن يكون مصدر القبة الحجرية القرطبية هو الموروث المعماري والزخرفي الخاص بالآجرّ، ومن غير المنطقي أيضاً، في نظره، أن تَصْدُر هذه القباب القرطبية الكاملة، دون تذبذب أو تجارب سابقة، وعلى ذلك يجب أن ندرس هذا

النموذج في سياق جغرافي وبنيوي أوسع أو متنوع، فمنذ وقت قصير نجد ليزن، سيراً على ما يقول به كروزويل، يبرز أن تقنية الآجرّ في المباني العربية الإيرانية أو ما وراء النهرين قد انتقلت إلى تركيبات القباب العربية الأفريقية الحجرية ذات الأوتار أو حواف الأضلاع، غير الفعلية، بل مستوية، وهذا عكس ما نجده في آثار رومانية أو بيزنطية، وهذا نمط أمكن العثور عليه في الزخارف المفصّصة في النوافذ المطموسة في الرّقا أو سامرّاء، حيث نجد أربطة مسطحة انتقلت إلى الحجارة في مسجد القيروان. لكن لم يقل أحد بعد الكلمة الأخيرة في هذا الموضوع؛ وهنا يمكن أن يحدث أن يكون هناك ابتكار أو عمل عبقري معماري في مناطق مختلفة في آن معاً، مع إمكانية الاتصال بين هذا وذاك مع مرور الزمن. أليس ذلك هو الحالة نفسها التي نجدها في المقرنصات الغربية والقول بأصولها المشرقية؟ ثم ننتقل إلى القنوات والجسور وجسور المياه التي تم إبداعها والتي ظهرت في آن، دون حلقات وصل، في أماكن مختلفة ومتباعدة فيما بينها؛ وربما من خلال هذا المنظور يمكننا أن نفهم السر في أن الأوتار المتوازية - اثنين اثنين - في المبنى الأرضي الذي أشرنا إليه سابقاً، (لوحة مجمعة 54: 1، 2) قد تكررت في واحدة من القباب غير الحقيقية في مسجد الباب المردوم بطليطلة (4) وبعد ذلك في دير أرختديّا (بونت بدرا) (8)، وكذلك الوتران المتقاطعان عند مركز قبة أخرى صغيرة في المسجد الطليطلي (5) كما نراها في الطابق الثالث في منارة الخالف بقصبة سوسة (859م) (6) التي درسها جولفن و أ. ليزن، وتكررت في محراب حصن قادش المسمى سان ماركوس في بويرتو سانتا ماريا (ق 11) (تورس بالباس)؛ نراها أيضاً في سلّم البرج المدجّن المسمى سانتا ماريا دي أتيكا (سرقسطة) (7) وهي مشيدة من الآجرّ. ويشير فيلكس إيرنانديث إلى أن إحدى القباب الصغيرة في المئذنة الكبرى لعبد الرحمن الثالث كان فيها هذان الوتران المتقاطعان.

ليس من المستبعد، في هذا المقام، وجود عناصر زخرفية أو وحدات قد انتقلت لتكون جزءاً من التكوين المعماري ولكن دون أن نعرف الوقت الذي انتقلت فيه، وهذه نظرية سوف أتحدث عنها بإسهاب لاحقاً بالنسبة للحالة القرطبية؛ وبالفعل فإن هذا العنصر الزخرفي الذي أعير إلى العمارة، من خلال العقد المفصّص، هو الذي رأيناه في الحوائط المجوفة في قباب المسجد الجامع بقرطبة (ق 10)، لكن السؤال الكبير هو: إلام يرجع السبب في الربط بين القباب ذات الأوتار القوطية، بعقودها أو أوتارها المستقلة، وبين القباب القرطبية، قبل الحديث عن إمكانية صلتها بالقباب الإيرانية المشيدة من الآجرّ؟ من البدهي أن تاريخ إنشاء هذه الأخيرة، وكذا بناء الأولى من الحجارة يؤكد هذا التوازي الأول رغم أننا نرى أن الأسلوب المسيحي تلتقي فيه الأوتار عند المفتاح، بينما نجد المفتاح عبارة عن فراغ متعدد الأضلاع، أضف إلى ذلك أن القباب الأندلسية فيها أربع مناطق انتقال في الزوايا رغم أنها ليست إلا مجرد عناصر زخرفية؛ وعلى أي حال فإن مفهوم منطقة الانتقال قائم فيها ومُنوّه به من خلال الطريق البيزنطي، أو ربما من خلال العمارة العربية في أفريقية، مع التنويه بأن هذه الأخيرة تضم منطقة انتقال معمارية، الأمر الذي يساعد على تفرّد البنية المعمارية للقبة وإمكانية تطبيقها على الحوائط والأكتاف التي تحملها. هناك دور شبيه تقوم به مناطق الانتقال في القباب الصقلية (ق 12) التي تسير على نهج القباب في أفريقية (لوحة مجمعة 56: 12، 13)؛ وبالنسبة للحالة القرطبية نجد الأوتار أو العقود تدور حول الفراغ المثمن للمفتاح الأمر الذي يؤدي إلى إحداث ضغط مركزي، بدلاً من أن يتم تراكز هذه الأوتار على الأضلاع الثمانية للقاعدة وهذه القبة، نظراً لطبيعتها، لها استقلال ذاتي تام وكأنها قطعة ناتئة ليست بحاجة إلى أوتارها أو إلى أكتاف أو أعمدة تتكئ عليها سيراً على المفهوم القوطي؛ وبناء على ذلك فإن من المنطقي

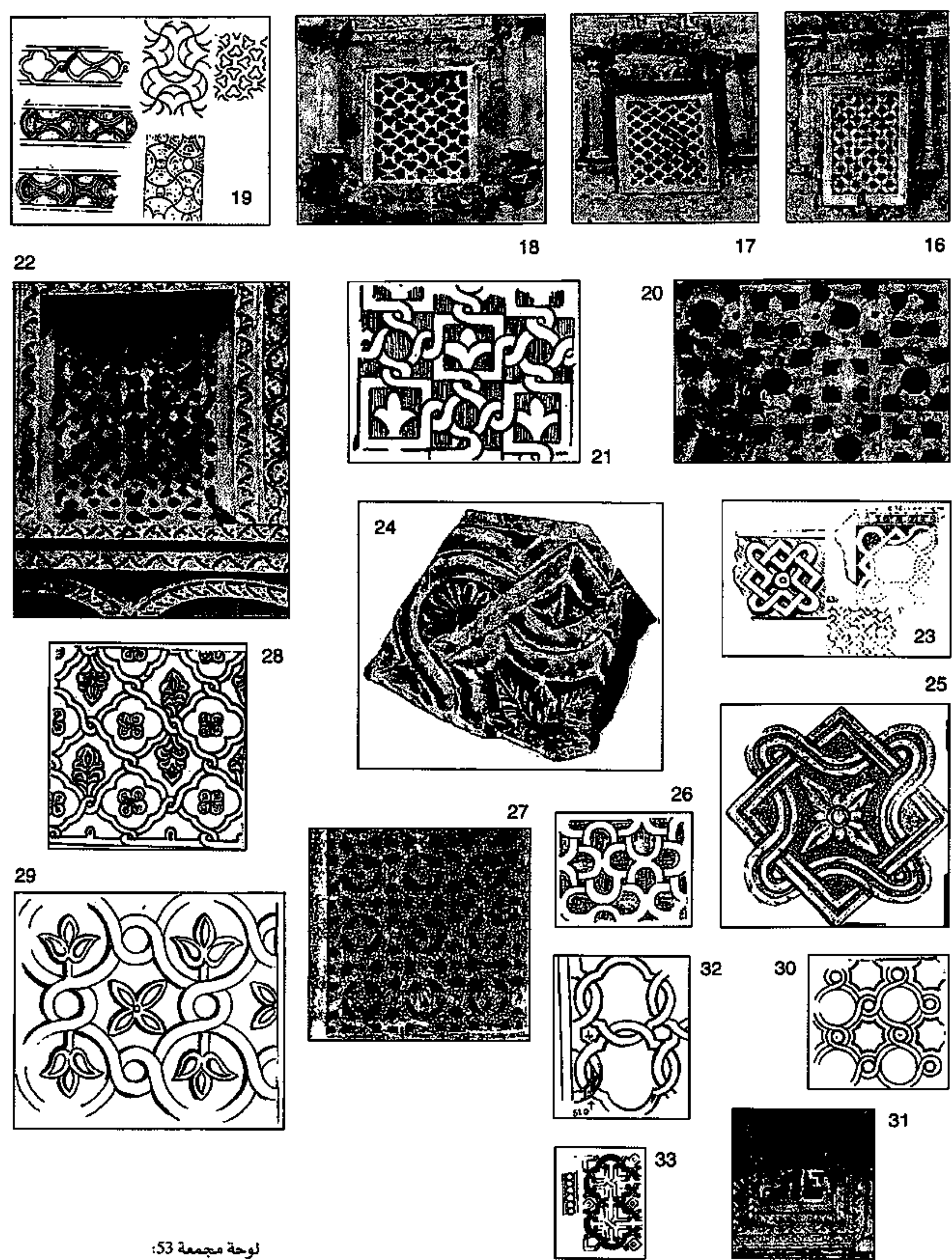


لوحة مجمعة 51:
تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة.



لوحة مجمعة 52:

تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة.



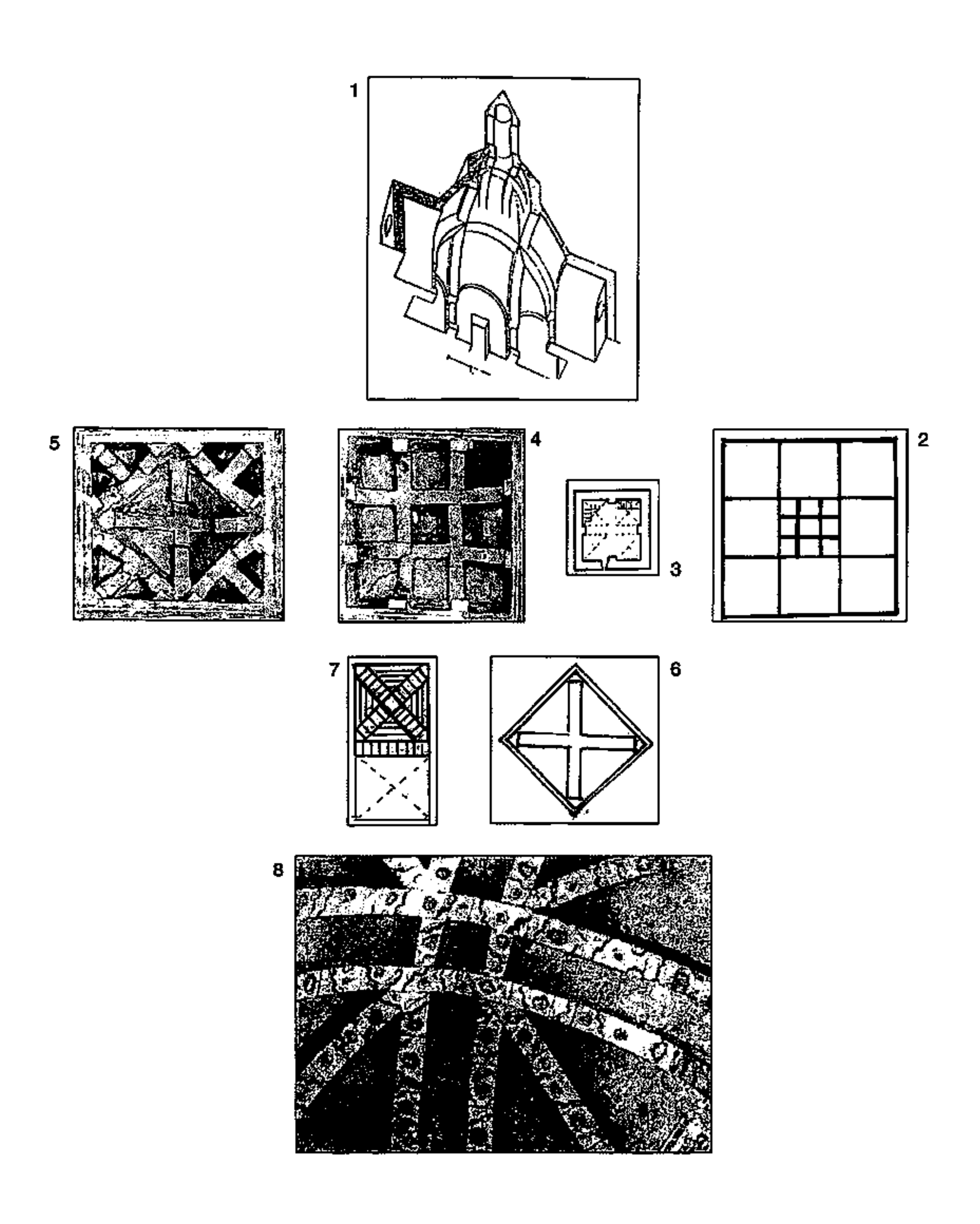
لوحة مجمعة 53:
تشبيكات في المسجد الجامع بقرطبة.

أن نجعل الحالة القرطبية منبثقة من محتوى يقوم على مبدأ مشرقي منتشر من خلال العمارة البيزنطية، ثم تلته العمارة العربية في إفريقية، لكن المهندسين المعماريين في قرطبة (عصر الحكم الثاني) لم يتخلوا عن الموروث المحلي الذي كانت له سطوته عندما أقاموا قبابهم وقد تمثل هذا في العقود المتراكبة، الإبداع في عصر الإمارة، والذي أدى إلى استمرارية العقود المتراكبة وكذلك العقد المفصّص الجديد، في حوائط القباب، غير أن تقنية قطع الأحجار التي تتسم بحيويتها (ق 10) تكفلت بنقل العقد المفصّص من الحوائط إلى الأقبية والقباب، وهنا نقول: أليست القبة القرطبية ذات الأوتار، والتي تجرى دراستها كعضو مستقل مكملاً أو جزءاً من المفهوم القديم للعقود المتراكبة الذي جرى تطبيقه على الحوائط المجوفة الحاملة لها؟ عندما نتأمل المسقط الرأسي، من الأرض حتى قمة القبة المركزية القائمة أمام المحراب، نجد أنه يوضح لنا وجود نمطية من العقود المتراكبة في ثلاثة قطاعات أو طوابق، اثنان منها للعقود الحائطية والثالث للعقود المتقاطعة للقبة حيث أمكن من خلال ذلك التوصل إلى توازن المقاومة وذلك في تحد معماري جدير بعمارة من نوع خاص (لوحة مجمعة 59-1، 3، 4 رسم ح. صلا الدين و ك. إيورت)؛ خرج هذا الإبداع في القباب ذات الأوتار من إطار المفهوم التقليدي لمثل هذه القباب الذي نجده في القباب العربية في إفريقية، ومع هذا فإن المعماريين القرطبيين لم يتجاهلوا هذه الأخيرة بل استندوا إليها، كما رأينا من خلال منطقة الانتقال والأعمدة المعلقة ومجموعة النوافذ رغم أن هذه الأخيرة سوف تعالج على أنها مجرد وحدات زخرفية. وما يبرهن على أن الأندلس كانت على معرفة بالقباب القيروانية ذات الأوتار هو وجود القبة ذات الأوتار التي كانت للمسجد الجامع في بتشينا (ق 9)، حيث يرى تورس بالباس أنها ذات أوتار على إيقاع الإفريقية، حيث تتلاقى الأوتار في منطقة المركز؛ نريد أن نقول إن المعماريين في عصر الحكم الثاني قصدوا من وراء عملهم التعبير عن تباعدهم عن القبة الموروثة منذ أزمنة مضت؛ هناك قضية أخرى تتعلق بما إذا كانت العمارة في عصر الإمارة القرطبية قد أقامت نوعاً من القباب ذات الأوتار من الخشب كنوع من التجربة السابقة على القبة الحجرية التي نفذت خلال القرن العاشر، فاستناداً لما يقول به بعض المتخصصين، كانت هذه الفكرة وليس غيرها جزء من الخطوات التي تتخذ لإقامة القباب في المساجد الكبرى في المشرق وفي إفريقية خلال الأزمنة الأولى، وفي هذا المقام نجد ل. جولفن يقول بأسبقية القباب الصغيرة ذات الأوتار غير الحقيقية، المشيدة من الآجرّ، أو الجصّ في المسجد الطليطلي المسمى الباب المردوم على القباب الكبرى، ومعنى هذا أن ذلك المؤلف الفرنسي يتخيل هذه القباب الأخيرة على أنها مقدمة لما سيحدث في المسجد الطليطلي، أي أنه يفكر في أن القباب الطليطلية منبثقة من نماذج قديمة.

أصبح من الضروري إذن القيام بمراجعة القباب ذات الأوتار ومناطق الانتقال في المساجد الكبرى في القيروان وسوسة والزيتونة بتونس، ولكن قبل ذلك يجب دراسة التصاميم الرئيسية للمباني المتعددة الأضلاع أو ذات المخطط المسمى المركزي خلال العصور القديمة، وهي تصاميم ذات مقاييس انتقلت إلى العمارة الإسلامية الخاصة بالقباب (لوحة مجمعة 55). هذه المخططات المتعددة الأضلاع التي تصل إلى ثمانية هي النموذج الأمثل لإقامة مباني بها قباب ذات مناطق انتقال؛ ويتم التوصل إلى الشكل المثمن من خلال تصميم نجمة من ثمانية أطراف حادة وهذا ما شهدناه في الفسيفساء القديمة (1): هناك أيضاً بعض ملحقات حمّام أنطونيو دي قرطاجو حيث نجد اثنين من المثمنات المتراكزة (2) التي رسمها انطلاقاً من الشكل النجمي محل التعليق، ويتكرر هذا النمط في برج بسور شريش (ق 12) (3)، ويمكن أن يتولد عن هذا النمط الشكل رقم (4)؛ وينسب الرقم (5) إلى قبة برج في

رباط سوسة (نهاية ق 8) لكنه هذه المرة يضم قبة تقوم على أربع مناطق انتقال مجوّفة ويرتبط بمبنى في «بيلا أدريانا دي تيبولي» وبمبنى آخر في روما القديمة، وقد درسه ريفويرا (5-1) وقد أضفت إلى هذه الأشكال شكلاً نجمياً متراكزاً كتصميم لتوزيع النسب، وهو شكل نجمي مكون من ثمانية أطراف مدببة وشكل نجمي من ثمانية أطراف بزاوية قائمة، وهي الأشكال التي سوف نراها عملياً في القباب القرطبية ذات الأوتار. يلي ذلك مخططات زخرفية من الفسيفساء القديمة (6) وما ينبثق عن السابق (7)، ورقم (8) من فسيفساء في صفاقس، وآخر مشتق منه (9) من فسيفساء ترجع إلى العصر المسيحي الأول أو البيزنطي في سورية ولبنان؛ هناك مخطط مبنى بيزنطي (12) وفي الرسم (12) الخاص بالجزء الأيمن لسان فيتال دي رافينا، أما الجزء الأيسر فهو من قبة الصخرة، طبقاً لمخطط لكروزويل وإيكوثار؛ الرقم (13) هو مخطط دار عبادة، قام برسمه ليوناردو دافنشي؛ وتنسب الأرقام (14)، (15)، (16)، (17) إلى قباب مقربصات موحّدية ونَصْرية بالحمراء. الرقم (6-1) و (6-2) هو لوزرة مكسيّة في البرطل بالحمراء، أما A فهو لوزرة مكسيّة في صالة قمارش بالحمراء؛ وبعد هذا العرض علينا أن نتساءل فيما إذا كانت هذه الأشكال النجمية، ذات التصميم المفاجئ، في مبان، أثارت في المعماريين، في لحظة ما، فكرة تنفيذها من خلال القباب وكأنها وحدة معمارية تمسك ببنية المبنى؛ في أي زمن؟، علينا هنا ألا ننسى أن القبة ذات الأوتار التي ترجع إلى القرن الثاني عشر، في صحن بانديراس في ألكاثار دي إشبيلية،تضم رسم مفتاح قبة مأخوذ من فسيفساء رومانية، وهو الشكل نفسه الذي نراه في المخططات ذات الاثني عشر ضلعاً في برج الذهب في إشبيلية؛ لكن لم يتضح بعد بما فيه الكفاية فيما إذا كان الرسم رقم (13)، لليوناردو دافنشي، وهو الأشكال النجمية المركزية، انعكاساً للقبة ذات الأوتار التي ربما كان لدار العبادة المرسومة من الداخل، وهذا ما حدث، على مسافة كبيرة، خلال القرن السابع عشر، من لَدُن جوارين في معبد سان لورنثو في تورين (B) (تشويكا جويتيا). أردت من وراء كل ما عرضت أن أمهد طريقاً لدراسة القباب ذات الأوتار التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني.

نتحدث فيما يلي عن القباب ذات الأوتار في إفريقية، ففي المسجد الجامع بالقيروان الذي بدأ في عصر القائد زياداد Ziyadad عام 836م، واستمر العمل فيه مع كل من إبراهيم الأول وإبراهيم الثاني (862م)، نجد أن القبة الكائنة أمام المحراب، التي يرى أ. ليزن، مناقضاً لقول كروزويل، أنها ترجع إلى زمن العاهل الثاني، تضم 24 ضلعاً (لوحة مجمعة 56: 2 طبقاً لفكري) ولها مناطق انتقال مضلعة أيضاً (6 طبقاً لمارسيه)، وتتكئ أوتار القبة نصف البرتقالة، على رفرف بارز، تحته نجد الشكل الأسطواني ذا النوافذ الزخرفية؛ وبين الشكل الأسطواني ومنكب مناطق الانتقال نجد ثماني مناطق انتقال صغيرة، شبه مستديرة، لها عقود متراكزة ذات شكل إيراني (3). تقوم القبة على أربعة عقود ضخمة تحملها أعمدة قوية تتكئ على الأرض (4 طبقاً لرؤية أ. ليزن)؛ أما من الخارج (5) فإن الشكل العام يبدو هرمياً أي متناقصاً كلما صعدنا إلى أعلى المنكب الذي يعكس الأضلاع الداخلية للقبة؛ ولا شك أن هذه التركيبة العبقرية لهذه القبة ذات طبيعة بيزنطية، ويفسر هذا، في نظري، من حيث المبدأ، الكنيسة البيزنطية سان ربسيم دي فاجار شابات أرمينيا، (ق6): طبقاً لرسم فلاديمير ساسا لوزيسكي (1). عرضت قبل ذلك أن في قبة القيروان وفي القبتين الأخريين في الرواق المركزي لمسجد الزيتونة بتونس (10)، (11) نجد أن الأوتار لم تكن مستقلة (وهذا عكس ما نراه في أوتار القباب القرطبية)، فهذه الأوتار ومعها الأضلاع تشكل جزءاً من السياق البنيوي نفسه طبقاً لما تأكد لكل من ليزن وجولفن؛ تقوم هاتان القبتان، ذواتا المناكب، على مخطط مربع، من خلال مناطق الانتقال، وتحملها



لوحة مجمعة 54:

قباب ذات أوتار، عربية ومسيحية أو مدجنة.

مجموعات من الأعمدة. هناك حالة أخرى في مدينة سوسة وهي قبة مسجدها الجامع، (ق9)، حيث استغنت هذه القبة عن الشكل الأسطواني للرقبة وكذلك عن الأعمدة المعلقة في مناطق الانتقال الأربع (9)، وتسبق هذه القبة قبة الطابق الثاني في رباط المدينة (7) (8) وهذا ما رأيناه، (ق8)؛ وفي هذه الحالة نجد أن طاقية القبة ملساء تقوم على أربع مناطق انتقال بسيطة ولها عقود في الواجهة للربط بين الواجهات الأربع. نعود إلى القباب القرطبية ذات الأوتار، وهنا ألح على النقاط التالية: في المقام الأول، نجد أن الأعمدة الصغيرة للعقود التي تضم مناطق الانتقال، في كل من القيروان وتونس، معلقة بشكل واضح، ثم نجد أن الواجهات ذات الفصوص في أضلاع منطقة الانتقال وكذا العقود الحاملة، تتسم بأنها تضم بنية مستقلة من السنجات (6)، إذن نرى لأول مرة في المغرب الإسلامي عقداً مفصّصاً من الحجارة وسنجات نصف أسطوانية لكل فص وهذا هو المبدأ الرئيسي للعقود المفصّصة من الحجارة التي جرى تحليلها في التوسعة التي جرت في مسجد قرطبة في عصر الحكم الثاني؛ وبالنسبة للقيروان نجد أن هذا النموذج هو ترجمة، من خلال الكتل الحجرية، لعمارة الرقة وعمارة سامرّاء، طبقاً لنظرية ليزن. عندما نرى شكل قبة تونس والقيروان من الخارج نجد أنها ترتبط، في نظري، بالموروث البيزنطي. وقد ظل المعماريون يستخدمونها بما في ذلك المفهوم القديم للأعمدة الصغيرة المعلقة في مناطق الانتقال، وربما أمكن أن يكون هذا الشكل مرتبطاً بمباني ضخمة قائمة حتى عصره، ومن هنا فإن ليزن يطرح النظرية القائلة بأن قبة البهو أو بداية الرواق المركزي في جامع الزيتونة بتونس تضم الكثير من المفاهيم الكلاسيكية وخاصة في القطاع الخارجي (11)، فهي عبارة عن تقليد أو صورة طبق الأصل لتلك المباني في قرطاج. وفي هذا المقام نجد أن قرطبة الخلافة - حسب ما ندري - لم تكن لها هذه السوابق المهمة لتفسير الوضع الذي عليه أصالة قبابها ذات الأوتار، اللهم إلا إذا كان مثل تلك المباني قائماً في مكان خفي، بيزنطي أو قوطي، ثم انتقل إلى الكنائس المستعربة، ذلك أننا لم نعثر على أي أثر لذلك، على ما يبدو، في العمارة الدينية خلال عصر الإمارة في الأندلس؛ وعلى أي حال فاستناداً إلى ما نتوفر عليه من معلومات نقول إن قرطبة لم يتوفر لها، خلال القرن العاشر، أي حافز أو سابقة تتمثل في قباب أو أقبية معروفة اللهم إلا تلك التي توجد في إفريقية.

أشرت في سطور سابقة إلى أن النظام القرطبي الأصيل الذي تمثل في الأوتار المستقلة والمتقاطعة قلّل من قوة المبدأ البيزنطي المتمثل في تتابع مناطق الانتقال ثم الرقبة ثم القبو نصف الأسطواني، رغم أن النمط القرطبي قد أفاد من موضوع مناطق الانتقال في إفريقية والأعمدة المعلقة، ومع هذا فتلك العناصر، في قرطبة، هي مجرد عناصر زخرفية، كما أن الأعمدة الصغيرة الحاملة قد جرى تطبيقها على كل وتر في القبة. في قرطبة نجد أمراً لم يتم التفكير فيه في القيروان، وهو الخاص بالنوافذ في رقبة القبة، حيث إنها تدخل ضمن تركيبة الأوتار المتقاطعة، لكن مثل هذا التداخل، الذي يبتعد عن كونه إبداعاً من لدن معماريين مغمورين، يتوافق مع الموروث، ذلك أننا إذا ما نظرنا إليه جيداً نجده في الأقبية البيزنطية ابتداء من سانتا صوفيا في القسطنطينية. وعلى هذا فإن الضوء الذي كان يأتي من الخارج، من خلال التشبيكات كان ضئيلاً، ومن هنا لا يمكن التفكير في أن هذه القباب كانت من أجل المزيد من الضوء، وهذا ما اعترف به تورس بالباس، وانما كانت الغاية هي إضفاء الأبهة على مبنى كان يجلس فيه الخليفة، ولهذا فهو بناء رمزي، وبالتالي فإن هذه الغاية هي المستهدفة من وراء القبة الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع بالقيروان، وهي القبة التي قال عنها ليزن إنها تتوافق مع نموذج القبة التي جرى وضعها في مسجد المدينة المنورة، طبقاً لإعادة البناء، (ق8)، للخليفة الوليد. ويرى ذلك الباحث

أن مع هذه القبة الأخيرة يولد الشكل المعماري، حرف T في نقطة التقاء الرواق المركزي والرواق الموازي لحائط القبلة، وهو المكان نفسه الذي نرى فيه كلاً من قبة جامع القيروان وجامع قرطبة؛ هذا الطرح يعطي الأولوية للتأثير القادم من أفريقية في قرطبة القرن العاشر، فمن خلال القيروان أصبحت مرتبطة بشكل رسمي بالخلافة الأموية القديمة في المشرق؛ وحتى نفهم بشكل جزئي العبقرية التي عليها القباب القرطبية ذات الأوتار علينا أن نسرع الخطى نحو ثلاثة قرون بعد ذلك لنرى الكنيسة البيزنطية Parigoritissa في أرتا، حيث إن قبتها، بدون أوتار، تقوم على عقود ثمانية ذوات أحجام مختلفة ولها أعمدة معلقة، وهنا نخرج بالانطباع- وكذلك في قرطبة- يقول إن عقود القاعدة في «أرتا» والعقود المتقاطعة في الأولى تقوم بدور الشخشيخة أو الحامل المستقل للقبة الحقيقية التي تدخل في مفتاح هذه البنية، وسوف أعود إلى هذه النقطة لاحقاً.

من جانب آخر، نقول إنه لا يمكن فهم تاريخ القباب الإسبانية الإسلامية دون اللجوء إلى القباب في إفريقية، وهنا أتحدث عن القباب المشيدة من الآجرّ خلال عصر ما بعد الخلافة، فقبة باب البهو في بداية الرواق المركزي للمسجد الجامع بالقيروان (لوحة مجمعة 57: 1، 3، 4، 5) تعتبر لغزاً نظراً لأن الحالية، من الداخل، هي من الآجرّ وتقوم على جسم سفلي من الحجارة؛ وهنا نجد أن كلاً من ليزن وجولفن يقبلان بأن هذه القبة التي ترجع إلى القرن التاسع عشر هي انعكاس كامل للقبة الحجرية التي أقامها هناك إبراهيم الأول عام 862م طبقاً للجغرافي العربي البكري، أما مخططها الحالي فهو الذي رسمه كروزويل (6)، لكن هذا المخطط، في عصر الأغالبة، كان له ثلاثة أعمدة في كل ركن من المربع (6-1) مثل قبة البهو في مسجد تونس، وهذا ما قال به ليزن مؤخراً؛ يبدو من المستحيل أن بنية القبة الحالية المعقدة، من الآجرّ، محل التعليق، جديدة ترجع إلى القرن التاسع عشر، وكذلك القرن الثالث عشر، دون أن نضع في الحسبان القبة الأغالبية الكائنة أمام المحراب في المسجد الجامع نفسه. واعتباراً من مبدأ أن القبة المشيدة من الآجرّ هي صورة طبق الأصل للقديمة أو القبة الأغالبية التي تهدمت، فإن المضمون البيزنطي للبنية سوف يكون هو نفسه المطبق على قبة المحراب؛ ويتضاءل عدد الأضلاع الأربعة والعشرين في هذه الأخيرة إلى ستة عشر ضلعاً في القبة المشيدة من الآجرّ، والمحمولة على أعمدة نوافذ رقبة القبة؛ وهنا نجد أن مناطق الانتقال، الأربع، مشطوفة، وإليها تضاف ثماني أخرى أصغر ولكن ذات عمود صغير معلق. هذه التركيبة هي التي تقدم بشكل موجز القبة المضلعة المشيدة من الآجرّ في باب السلاح بالحمراء (A) (10)؛ ففي كلتا الحالتين نلاحظ وجود منطقة الانتقال من النمط الشرقي المكونة من التقريب المتدرج للمداميك (7)؛ غير أن هذا لا يدخل في سياق هذه الدراسة اللهم إلا إذا كانت طاقية القبة المضلعة، ومناطق انتقالها الكبرى والصغرى، في النموذج القيرواني المشيد من الآجرّ (3)، مع بعض التعديلات الطفيفة، منعكسة، أو منوّهاً بها، في مفتاح القبة الفالصو في مصلّى بيابثيوسا بالمسجد القرطبي (في اللوحة 57: 2 على نصفين، 1-1 من اثني عشر ضلعاً في بيابثيوسا، و 2 من ستة عشر ضلعاً في قبة الآجرّ في القيروان).

ندخل إلى أعماق موضوع القباب المضلعة في مسجد قرطبة، لدراستها، وهنا أقول إن غايتي ليست إلا أن نقترب من تكوينها، بادئين بالمقولة التي تشير إلى أنه لا يكاد يوجد شيء سابق عليها يفسر وجودها، وكأنها نشأت في مكانها كنسيج محلي خرج من بين يدي فنانين قد تحرروا من القيود، وقد أشرت إلى ذلك في صفحات سابقة، وكانت هذه القيود هي الموروث الروماني المتأخر أو البيزنطي، ومع هذا يُقبل من هذا الموروث بعض الأشكال أو الطرائق المأخوذة عن أفريقية العربية، وخصوصاً مناطق الانتقال، واعتباراً من هذا أصبح العرفاء القرطبيون قادرون على التوصل إلى خلاصة

مهجنة ربما لا تسعد الجميع، لكننا يجب أن نعترف بعبقريتها سواء من حيث الأصالة الخاصة بشبكة أوتار أو العقود المستقلة، كما يجب أن نعترف بأنها شيدت من الحجر، ومن هنا فمن منظور قطع الأحجار يمكن القول إن ذلك كان نجاحاً منقطع النظير.

نتحدث في المقام الأول عن القباب الثلاث الكائنة أمام المحراب (لوحة مجمعة 58: 1: رسم تورس بالباس)؛ فالقبة الوسطى، تقوم على عشرة أعمدة، لها مخطط مربع، طول الضلع 6.90م وثمانية عقود في الجانب، مربعة (5.60م للضلع)، أما ارتفاع أعمدة الأولى فهو 14م، وللجانبية 11.90م، وإذا ما وضعنا مخططاً للقباب الثلاث دفعة واحدة لوجدنا أنها متوازية: هناك شكل نجمي كبير ذو ثمانية أطراف، في كل واحد قبة صغيرة مضلعة في المفتاح، وفي الجوانب هناك نجمتان متماثلتان ذواتا ثمانية أطراف مدببة وبالتالي فلدينا ثمانية أوتار متوازية بمعدل اثنين اثنين، أربع مرات؛ تتفرّد القبة الوسطى بأعمدتها الأربعة، أي أقل بعمودين اثنين من قبة البهو في القيروان وقبة مسجد تونس، والسبب في هذا يرجع إلى قوة هاتين الأخيرتين؛ ويكمن المبدأ الأساسي لهذه القباب القرطبية في العقود أو الأوتار المتقاطعة، وهذا ليس إلا نمط العقود المتراكبة في الحوائط الحاملة لها، غير أن النمط مطبق على مسطحات مقبّبة (A) (B)؛ ومصدر العقود المتقاطعة في القباب مصدره القطاع العلوي في الواجهات الخارجية لتوسعة الحكم الثاني، التي قمنا بتحليلها، إذ نجد في هذه الأخيرة أن العقود حدوية ثم تحولت إلى عقود نصف أسطوانية في الأولى؛ وقد رأينا هذا النمط في الحجارة المزخرفة القوطية (X من أموناسيد طليطلة)؛ على ذلك إذن يمكن القول إن القباب ذات الأوتار قد ولدت في الرسم (A) من خلال عقدين مدببين يطوقهما عقد أكبر، بينما يضم الرسم (B) العقد الأكبر الذي يعانق ثلاثة عقود مدببة، غير أن المشكلة تكمن في تنفيذ ذلك، هذه الأنماط على شكل أسطواني، إنما هناك رسمان مهمان زخرفيان (a) (b) سوف يساعداننا، ينسب أولهما إلى لوحة أو رخام محراب مسجد تونس (ق 9)، طبقاً لليزن، أما الثاني (b) فنراه في الصدر فوق محراب المسجد الجامع بالقيروان، طبقاً للباحث المذكور نفسه؛ نرى في كلتا الحالتين اسطوانة من العقود المتقاطعة، وهي، على التبادل، اثنان من العقود الصغيرة المدبّبة يحيط بهما عقد كبير نصف أسطواني؛ ومن جانبي قمت برسم النمط (d)، مع الالتزام بالمسطّح المستوي، وجعلت له نوافذ أو عقوداً متراكبة على النمط (A)، وهذا هو التأثير البصري الذي نخرج به من القباب الإسبانية الإسلامية في النصف السفلي، وبالنسبة للشكل النجمي المكون من ستة أطراف والذي تراه في القبة الرئيسية فقد اتخذت نموذجاً من الزخارف بالفسيفساء أو على الحجر، ومن أمثلة ذلك شكل نجمي على كتلة حجرية في حصن غورماج (C)، فعندما نديره يعطينا الشكل نفسه الذي عليه الشكل النجمي الخلافي؛ أما بالنسبة للشكل النجمي في القباب الجانبية يكفينا أن ننظر إلى أشكال نجمية في فسيفساء قديمة (لوحة مجمعة 55: 1)، وهو نمط قائم في التشبيكات التي درسناها والخاصة بمصلّى الحكم الثاني.

توجد للقباب الثلاث أربع مناطق انتقال زائفة تؤدي إلى النمط التالي وهو الشكل المثمن الذي يبرز حجمياً فوق أسقف الأروقة، كما أن هناك دعامات للزوايا طبقاً لنمط بيزنطي نراه في كنيسة سان لورنثو، في ميلان، حيث يبدو أنه بيت العمّاد، ونراه في مباني أخرى بيزنطية (1-1) وطاقية القبو عبارة عن سقف جمالوني ذي ثمانية منحدرات (2)، وبذلك ننتقل إلى داخل القبة المركزية (1-2)، حيث نجد مناطق الانتقال الأربع، وكذلك مثيلاتها في القبتين الجانبيتين، عبارة عن زوايا، بدلاً من شبه الدائرة في إفريقية؛ وسيراً على إيقاع النمط الحالي نجد أننا عندما ننظر إليه من اليسار إلى اليمين سنرى وجود ثلاث مراحل في

التنفيذ، آخرها مسقط قطاعي، إضافة إلى المرحلة الرابعة في أقصى اليسار حيث نرى تقاطع الأوتار على شكل أسطواني، طبقاً للنمط (A)، وابتداء من الطرف الأيسر للنمط المذكور نجد أن القباب الجانبية تفصح عن الرسمين الأولين، أما الثالث والرابع فيضمان الرقبة من منظور علوي، ثم نجد أخيراً العقود المتقاطعة في شكل اسطوانة طبقاً للنمط (B)؛ وانطلاقاً من المقارنة بين الأشكال التالية الخاصة بالجزء السفلي للوحة (1-3) أقدم أمثلة لبُنى غير قرطبية، وهي من اليسار إلى اليمين: قبة ذات أوتار، من الآجرّ، في أصفهان (طبقاً ل. ج. مارسيه)؛ قبة أخرى في المصلّى الطليطلي بلبن، سواء في المسقط الأفقي أو الرأسي، حيث يلاحظ أن الأوتار تبدو على شكل حدوة، وهذا النمط لاحظ وجوده تورس بالباس في القباب الجانبية القرطبية أمام المحراب؛ ثم نجد قبة مسجد القرويين، عصر المرابطين، في فاس، وأخيراً هناك قبة من الآجرّ المدجّن في حصن ألكالا لاريال (جيان).

وخلاصة القول هي أن المشاهد يتأمل القباب الثلاث من أسفل (لوحة مجمعة 59) ذوات أسطوانات من العقود المتقاطعة، التي تبدو أنها تدور في الهواء، وهي وحدات مشحونة بالزخارف والأعمدة المعلقة وفي القبة المركزية نجد مسندين Junta لكل مسقط وتر أو عقد متقاطع، ومسند واحد لكل عقدين متقاطعين في الباب الجانبي. وقد أجبرت هذه الوحدة المعمارية الأصيلة أن تكون الخطوط العلوية لمناطق الانتقال عند منبت الأوتار المتقاطعة، وبذلك تحدد وحدة محلية مزودة بعقود صغيرة توجد فوقها أخرى، في القبة المركزية نجد العقود الحدوية، وفي القباب الجانبية نجد العقود المفصّصة، وهي عقود مكفّتة في المبنى، وكانت الغاية منها إيجاد مكان للمشربيات التي لا ينفذ من خلالها إلا القليل من الضوء الخارجي؛ وتبدو هذه العقود التي توجد في واجهات مناطق الانتقال كالمعلقة، وداخل مناطق الانتقال نجد قباباً صغيرة مضلعة مع قلب الوظائف بالمقارنة بنظيراتها العربية في إفريقية؛ ويظل العقد المفصّص قائماً في مناطق الانتقال الزائفة أو النوافذ الزائفة والشكل الجمالوني. وبالنسبة. يرى المشاهد في القبة المركزية بنية لقبة واحدة وغير قابلة للتجزئة دون أن يلاحظ أن السقف بالمعنى الفعلي هو الطاقية الكبيرة للمفتاح، وهي قبة مضلعة ذات قاعدة مثمنة، وبذلك تكون الأوتار السفلى عبارة عن رقبة هذه القبة (لوحة مجمعة 59-1: 2، 3 رسم هـ.صلاح الدين)، ومعنى هذا أننا نجد دمجاً بين قبة ذات أوتار وقبة مضلعة من النمط البيزنطي أو نمط ما هو قائم في إفريقية، وبمقولة أخرى فإن المعماري القرطبي الذي صمّم القبة يرسم في مخططه المفهوم القرطبي للعقود المتراكبة والمتقاطعة والقبة ذات التراث البيزنطي. المشهد في إجماله شديد التراكب والتعقيد عن قصد حيث الخطوط فيها تجاوز للمعهود في كافة النواحي، ومن هنا فإن هذه الوحدة المعمارية العبقرية تفتقر لوحدات سابقة عليها، وفي حال وجودها فإن البُنى القائمة في الشمال الأفريقي والتي درسناها، تتوارى أمامها إن لم نقل يلفها النسيان (لوحة مجمعة 59-1 وطبقاً لإيورت).

النمطية التي عليها القبة الرئيسية تتسم بالأسطورية (لوحة مجمعة 60 - 1) فهي عبارة عن فترينة مفعمة بالجواهر الفنية، فالبنية محملة بالزخارف والفسيفساء ذات الألوان الزاهية وكأننا أمام سقف من أسقف مباني الفردوس، يرتبط بالرمز الاستعاري «للجنّة الإسلامية» التي رأيناها قبل ذلك في الصالون الكبير بمدينة الزهراء (لوحة مجمعة 61: 1)، وفي مفتاح القبة نجد ما يشبه الكرة أو العين الكونية ومعها طبق نجمي منحني الخطوط من عشرة أطراف، يبدو بيزنطي الشكل، يذكرنا بأنماط هندسية ترجع إلى العالم القديم (لوحة مجمعة 61: 3، 4)، وتخرج من الكرة ثمانية خطوط أو حزم لكل تسعة خطوط مذهبة تقليداً للنور الرّباني في دور العبادة البيزنطية؛ وفي كل ضلع تظهر

من جديد، شجرة الحياة الأسطورية، أو شجرة الإسلام التي رأيناها في عضادات واجهة المحراب، وتتكرر أربعة أغصان مختلفة؛ بين الأضلاع نجد أن الخطوط المسطّحة للأوتار تخلف لنا معينات ذات جوانب مدرّجة أصولها بيزنطية؛ وإذا ما كان علينا أن نحكم على هذه البنية، وهذا الحكم يشمل الشكل المضلع والشكل الشبيه بما هو في إفريقية أو البيزنطي لكفى: فهناك الأضلاع ذات الحواف المستوية بدلاً من الحواف الحادة التي تتكئ على ثمانية مثلثات كروية، وهنا فإن النمط أكثر بيزنطياً عنه تونسياً؛ أما الشريط ذو الحليات العمارية المقعرة nacela الذي يحدد القاعدة المثمنة للقبة، فهو يضم نقوشاً كتابية كوفية عبارة عن آيات من القرآن الكريم (سورة يوسف الآيات 76، 77، 78).

معروفة للجميع، من خلال ابن عِذاري، قصة تركيب الفسيفساء في القبة، فقد طلب الحكم الثاني من الإمبراطور البيزنطي نيسفور الثاني فوكاس أن يزوده بفنيين في الفسيفساء لزخرفة ذلك الجزء من المسجد الذي نحن بصدد الحديث عنه، وأن هذا الفني الأجنبي عاد إلى بلاده بعد أن علّم مساعديه القرطبيين تقنية التركيب، وقام هؤلاء بإدخال بعض العناصر الزخرفية مثل الزخارف النباتية على شاكلة ما هو في مدينة الزهراء واختلطت هذه العناصر بأخرى لا شك أن مصدرها بيزنطية. رسمت في اللوحة المجمعة 61 الوردة Capulin المركزية (2) التي نجد فيها، بين فصوص الأضلاع، مقدمتين مدببتين للأضلاع الصغيرة القائمة بين الكبرى، وبالتالي نجد أنفسنا أمام رسم متعدد الخطوط، تتكرر في القبة المضلعة في محراب المسجد الجامع في ألمرية، غير أنه هذه المرة من الجصّ، ولا نعرف تاريخه على وجه التحديد، فربما يرجع إلى القرن العاشر وهذا ما نميل إليه، بدلاً من القرن التالي، طبقاً لرأي تورس بالباس. الشكل رقم (5) يتّسم أيضاً بأهميته، وهو من الحجر، عثر عليه في مسجد مدينة الزهراء، وهو عبارة عن طاقية مستقلة مكونة من 32 ضلعاً تلتقي عند المركز، وربما كانت هذه القطعة مفتاح سقف ما. بالنسبة للقباب الجانبية المجاورة للمحراب، فقد سبق أن قلت إن تورس بالباس لاحظ أن أوتارها أو عقودها المتقاطعة ترسم منحنى حادّاً بعض الشيء، وكأن ذلك إعلان عن ظهور القباب الصغيرة ذات الأوتار في طليطلة (مسجد الباب المردوم وقبة دير سانتياغ)؛ ويلاحظ أن الجودة العالية في زخرفة القبة المركزية، مقارنة بالقباب الجانبية، يجب أن ننظر إليها على أن أحد مكوناتها العقود الخاصة بمناطق الانتقال والعقود المطموسة التي تعتبر في حد ذاتها طنبور هذه البنية (لوحة مجمعة 59-2)، وهذا كله فردوس من العناصر النباتية يصعب وصفه لمحتواه الدسم، حيث يرتبط بتلك الزخارف الشديدة الثراء في الصالون الكبير بمدينة الزهراء، وإذا ما كنا نريد متابعة الفسيفساء القرطبية يجب أن نأخذ النماذج الصقلية (ق 12) في الحسبان، أي في باليرمو، في القصر الملكي، و «لاماتورانا» وفي كاتدرائية «مونريال» (لوحة مجمعة 63-2: 4، 5).

12 - 9: عروج على قبة في ألمرية ذات مثلثات كروية:

بقي أن نسلّط الضوء على القبة التي نعرفها من خلال الأخبار التي أوردها الحميري والعذري، وأقصد بذلك مسجد بتشينا في ألمرية الذي ينسبه هؤلاء المؤرخون إلى عمر بن أسود الغسّاني (ق 9)، في عهد محمد الأول؛ وتشير المصادر المذكورة إلى أن هذا المسجد كان ذا قبة نصف أسطوانية فيها أحد عشر عقداً يحملها أربعة عشر عموداً، وأن الجزء الخارجي فيها كان جيد الإخراج بشكل يلفت النظر، وكانت لها أشرطة غريبة الشكل؛ وردت كل هذه المعلومات عند الحميري؛ أما العذري الذي ترك لنا روايته خلال القرن الحادي عشر، وترجمه كل من سيكو دي لوثينا وسانشيث مارتنث، فيشير على أن الأحد عشر عقداً كانوا محمولين

على أربعة أعمدة وأن كلاً من المحراب والمنبر يقعان تحت القبة. وسوف أتناول هذا الموضوع بالتفصيل في الفصل الأخير من هذا الكتاب (لوحة مجمعة 7)، أي ابتداء من النقطة التي تركه عليها تورس بالباس الباحث الذي أشار إلى أن المسجد المذكور وقبته يرتبط بنموذج القباب الذي كان سائداً في إفريقية القرن التاسع التي درسها ليزن مؤخراً، فهل كانت القبة من الخشب وليس من الحجارة خلال القرن التاسع؟ تحمل البنية منذ التأسيس بصمات النموذج القيرواني المكون من عقود تتلاقى عند مفتاح القبة بشكل ثنائي وتتبع بالضرورة من مناطق الانتقال، رغم أن النصوص التي تحدثت عنه لا تذكر هذه التفاصيل، وعلينا ألا ننسى أن هناك جزءاً من تيجان الأعمدة التي أعيد استخدامها في مسجد قرطبة الجامع في عصر الإمارة يشبه تيجاناً أخرى جرت الإفادة منها في مسجد القيروان عام 836م، كما وصل إلى مدينة الزهراء الرخام الرائع والأعمدة من إفريقية، وتونس وصفاقس، طبقاً للمقرّي؛ وما أنوّه إليه في رواية العذري عن المسجد هو تلك الفقرة التي تشير إلى أن القبة كانت تضم تحتها المحراب والمنبر، وهذا ما لم يتم تسجيله في أي مسجد آخر في المشرق والمغرب حيث كانت قطعة الأثاث، الخاصة بالمنبر، توجد إلى اليمين وخارج نطاق القبة.

12 - 10: عودة إلى الأقبية bovedas القرطبية:

لابد أن ذلك الفنان المبدع الذي صممها استخدم نقطة انطلاقه من السقالة Cimbra الخشبية، وهذا ما تنوه به اليوم مناطق التقاء الأوتار الحجرية التي نراها، أي أن لدينا سقالة خشبية ترتبط بقاعدة البنية ثم جاء الفنانون وأخذوا يقومون بتفكيكها قطعة قطعة ويضعون مكانها كتلاً من الحجارة في خطوات تتسم بالدقة والبطء، وذلك للحيلولة دون إحداث أي خلل في البنية، وربما كانت هذه الطريقة واحدة من طرائق كثيرة كانت متوفرة لدى المعماريين في عصر الحكم الثاني، فالخشب قائم ويقوم بدور الخطوط العامة للبنية والدور السائد لبنية القبة المركزية عندما نتأملها من المنكب، وهذا ما أكدته عمليات الجسّ الآثاري التي قام بها مارفيل رويث، الذي يرى أن القباب الخاصة بالمساجد من الخارج، (ق10)، قد زادت متراً من حيث الارتفاع في تاريخ لاحق (ق 18)، ويقول ذلك الباحث إنها أقبية من الآجرّ، الموضوع على الوجه العريض له، وليست قرميداً مجوفاً؛ أما المنكب الذي يقع تحت السقف فقد كان من الدبش وخليطاً من الملاط المصنوع من الجصّ، ويلاحظ أن الكمرات الخشبية الكبيرة والمتقاطعة كانت تشكل مثمناً مركزياً مرتباً ومسانداً للقبة ذات الأضلاع، وهذا النمط قد لاحظه مارفيل رويث أيضًا في القبة غير الحقيقية في مصلّى بيابثيوسا.

ليس من السهل، بعد هذا العرض، فهم الوجود المتأخر للقباب ذات الأقبية في قرطبة القرن العاشر، في الوقت الذي كان فيه هناك - كما رأينا - نموذج لقبو، يرجع للقرن العاشر، في المسجد الجامع في بتشينا، لا شك أنه مرتبط بما في مساجد الأغالبة في إفريقية، حيث رأينا فيها مخطط الحرف T الذي يتطلب وجود الأقبية، كما سبق أن أشرت في فقرات سابقة إلى أن مسجد عصر الإمارة القرطبية ربما كانت به بنية تشبه القبو من الخشب مثل تلك التي كانت في مساجد المدينة المنورة ودمشق والأقصى، من الخشب أيضاً، ثم حلت محلها، اعتباراً من القرن الثامن، القباب الحجرية المعاصرة؛ وفي هذا المقام نجد جولفن يرى أن حرف T لابد أنه كان موجوداً في المسجد القرطبي خلال عصر الإمارة، وإذا ما كان المنبر والسور الفاصل للمقصورة، من الخشب، كما تؤكده المصادر العربية، يمكن إضافة مصلّى أو قبة ذات سقف خشبي وربما كان الخشب مصحوباً بالجصّ، وإذا ما كان الأمر على هذا النحو يصعب علينا أن نصدق أن من استطاعوا إقامة العقود

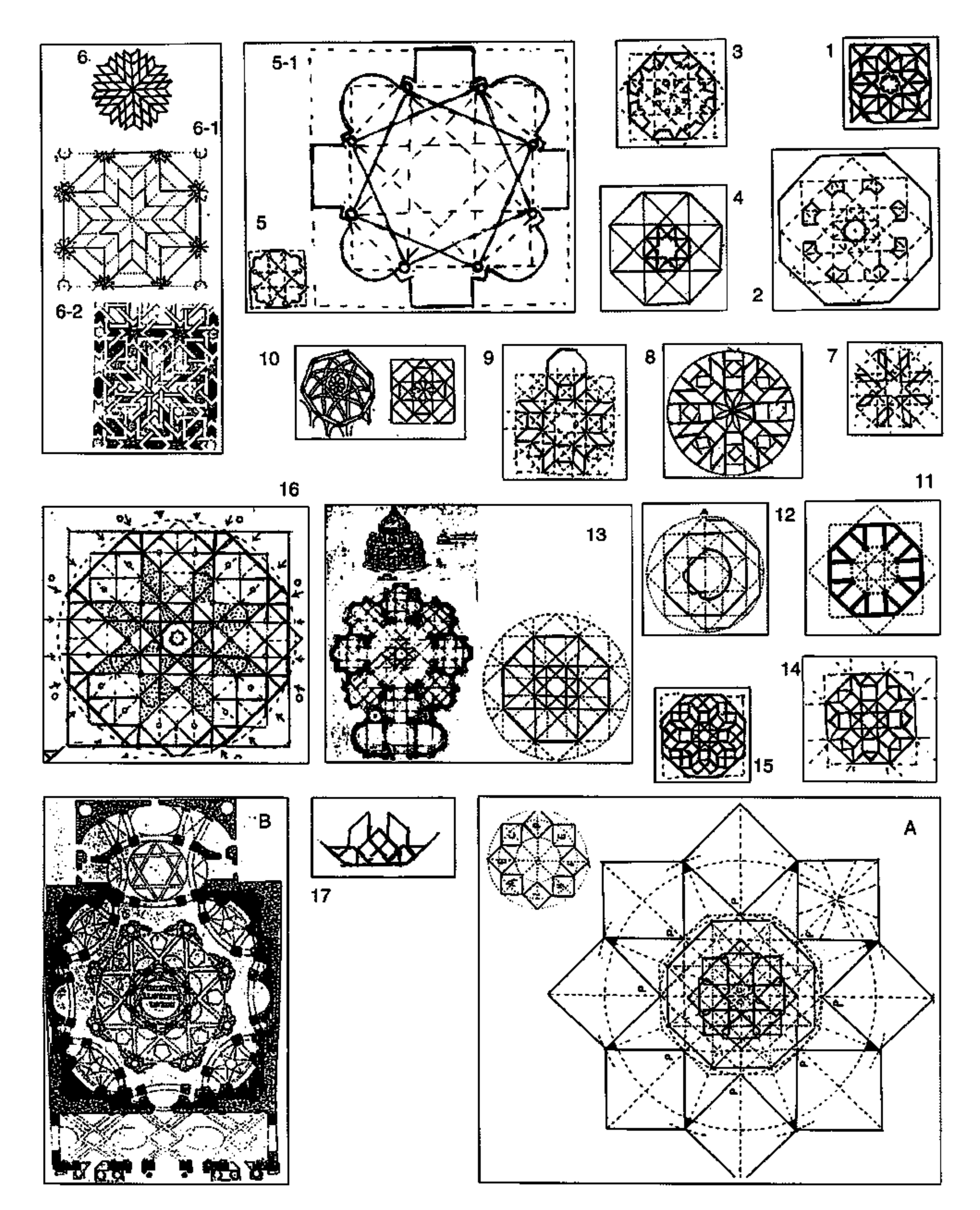
المتراكبة في هذه الفترة المبكرة كانوا غير قادرين على بناء قباب من هذه المواد، ولو حدث لأصبح الفن الأموي في بداياته وكذا مدينة الزهراء أقل درجة من الفن في كل من القيروان والمشرق؛ وإذا لم تكن هناك قبة من الحجارة في المسجد القرطبي في عصر الإمارة، فإننا يجب أن نفهم التوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثاني والتي تمت عام 848م ذلك أنه لم تكن هناك، في ذلك الزمان، وعلى زمان خلفه محمد الأول، تلك القباب التي توجد في مسجد القيروان؛ غير أننا رأينا العذري يقول إنه قد شيدت قبة ذات أوتار في بتشينا في عهد ذلك الأمير. نتوقف هنا فهذا كل ما يمكن الإدلاء به في هذا الموضوع المعقد.

12 - 11: قبو مصلى بيابثيوسا:

تستحق هذه «القبة»qubba هذه المداخلة (لوحة مجمعة 62)، فقد سبق أن تحدثت عن موقعها المميز في أول الرواق المركزي في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، وتختلف هذه القبة عن تلك الثلاث القائمة أمام المحراب، حيث تبرز فوق سقف الرواق وكأنها بنية مربعة الشكل، لها ست عشرة نافذة عند القاعدة وقبو جمالوني من أربعة أضلاع، ومن أجل التوصل إلى هذه «القبة» جرى اللجوء إلى مخطط مكون من عقود حجرية متقاطعة (حيث تعرف مارفيل رويث على وجود هذه المادة مؤخراً) يبلغ عددها ثمانية، أربعة منها كبرى ومتوازية، اثنين اثنين ثم أربعة صغرى في الأركان مشكلين ثنائيات؛ يلاحظ أن العقود الأربعة الكبرى تخلّف لنا تسعة فراغات، هي المركزي، المربع والخاص بالمفتاح، وفيه قبة صغيرة ذات اثني عشر ضلعاً، وعند إضافة العقود الأربعة الأخرى الجانبية نجد أن الفراغات الجانبية تبلغ واحداً وعشرين فراغاً، أي أننا في المحصلة أمام بنية تم التمعن جيداً في كل جزئية منها، حيث إن قطاعات العقود تركز قوة دفعها على الأطراف الأربعة للمربع المركزي للمفتاح، الذي يبدو عندما نراه من أسفل وكأنه يشبه ما عليه القباب الكائنة أمام المحراب، مع الفارق، وهو أن القاعدة في قبة بيابثيوسا مربعة وبدون مناطق انتقال، الأمر الذي يباعد هذه البنية عن مفهوم القبة الذي تتميز به القباب الكائنة أمام المحراب، أي أننا أمام سقف، ظاهره قبة. ويقوم الشكل الأسطواني للقبة الصغيرة المركزية على أربع مناطق انتقال إضافة إلى ثماني أخرى صغيرة مسطحة، طبقاً لنموذج رأيناه في قبة من الآجرّ في بهو المسجد الكبير في القيروان (لوحة مجمعة 57: 1-1، 3، 5)، وقد لاحظ جومث مورينو أن مخطط بيابثيوسا هو في حقيقة الأمر مستطيل وليس مربعاً، بناء على مقتضيات وجود الأعمدة الخاصة بالرواق المركزي (2)، (3) (5) غير الذي نراه في البنية ذات الأوتار، والمأخوذة عن هذه القبة القرطبية، في أحد الفراغات التسعة لمسجد الباب المردوم بطليطلة، (1-1)؛ وعلى سبيل المقارنة توجد قطعة في المسجد الجامع بالقيروان، بين الفسيفساء ذات الطراز العباسي (ق9)، التي توجد في المحراب، ونمط هذه القطعة شديد الشبه بالبنية القرطبية محل الدراسة (4). ولما جرى تصميم القبة القرطبية على أنها وحدة زخرفية، فإن الفراغات العشرين القائمة فيها قباب زائفة متنوعة (11)، ماعدا فراغات ثلاثة من الأربعة المربعة في الزوايا، حيث نراها وفيها ما يشبه القبة ذات الأوتار، على شاكلة القباب الكائنة أمام المحراب، وتبرز من بينها (A) حيث فيها نمط سداسي مكون من ستة عقود مفصّصة ومتقاطعة (9) على شكل اسطوانة، مع وجود شكل سداسي مركزي مكون من ستة أضلاع؛ وما عدا ذلك فإن القباب الأربع بالمسجد تضم الميداليات المفصّصة التي تختلف عن بعضها البعض (11)؛ كما أن القاسم المشترك فيما بينها نجده فى بعض الأطراف المدبّبة التي تم إدخالها والتي نراها في قاعدة قبة المفتاح الكائن في القبة التي توجد أمام المحراب؛ وهذه القباب أيضاً تضم ميداليات

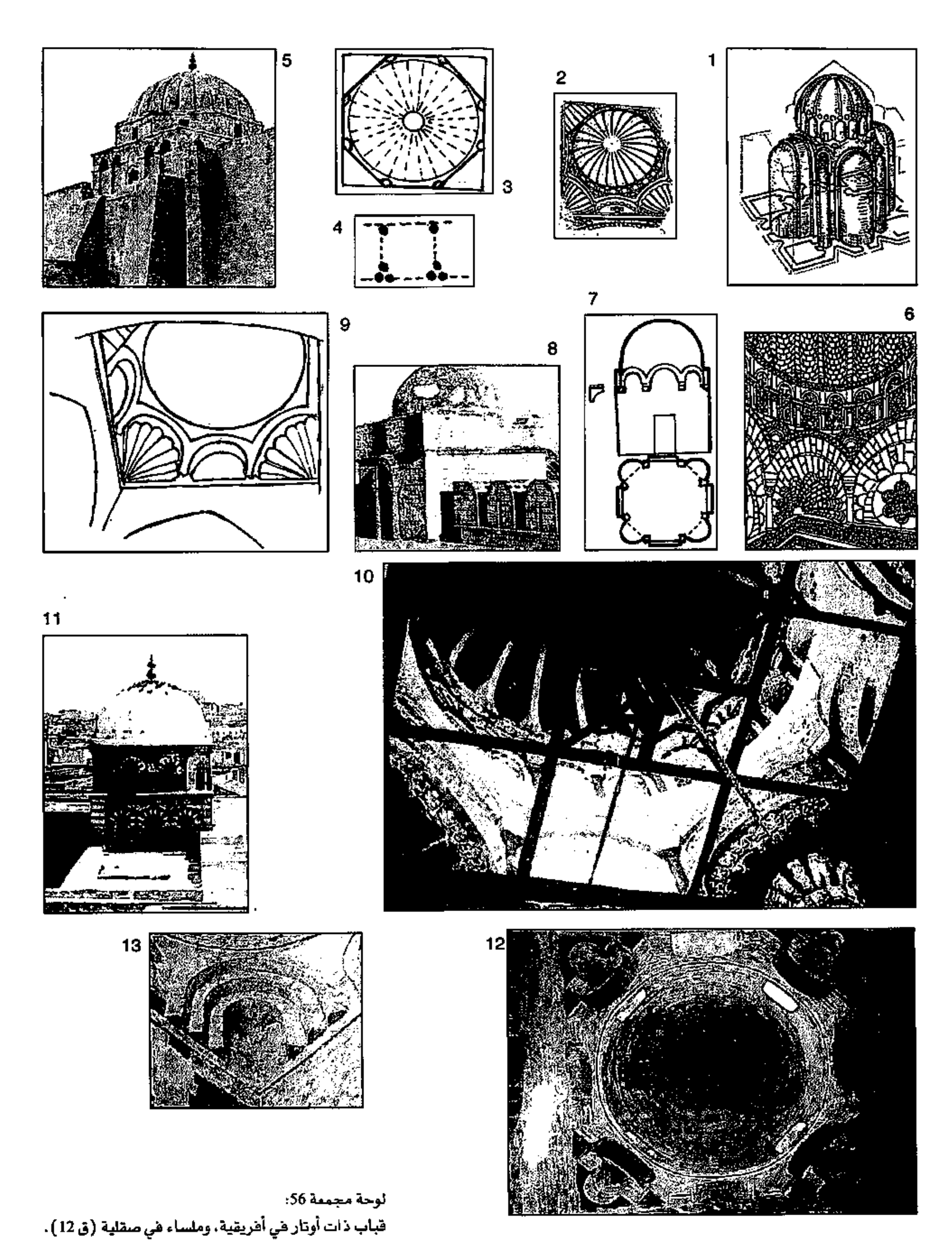
مفصّصة من الحجارة بمدينة الزهراء، وهذا نمط ليس بمستغرب في الأسلوب البيزنطي في القسطنطينية، رغم أن هـ. تراس ربط الأمر بزخارف عباسية. وعندما ننظر إلى الست عشرة نافذة، في الرقبة، في تبادل ثنائي، نرى عقوداً حدوية إضافة إلى عقد مفصّص (ثلاثة فصوص)، وكلها ذوات سنجات، دون زخرفة، وذوات تشبيكات، ويلاحظ أن الوحدة الوحيدة التي انتشلها مارفيل رويث لها تصميم من العقود المفصّصة المتقاطعة تقليداً لخط البوائك المجوفة داخل مصلّى بيابثيوسا، إذ يلاحظ أن دقة إخراجها تسمح بوجود تيجان صغيرة وأبدان أعمدة متقدمة في ذلك على العقود المتقاطعة في قصر الجعفرية بسرقسطة.

نورد هنا، كخاتمة لموضوع الأقبية القرطبية، شيئاً عن مثيلاتها في الحقل الروماني الذي تمثل في قشتالة ونابارّة، وهو موضوع عالجه كل من الحويثى Huici وتورس بالباس: هناك سان ميجل دي ألماثان (صوريا) (لوحة مجمعة 63: 4)، والمصلّى البرج في نابارة المسمى لوارّي (5)، إضافة إلى مثال آخر في معبد «مستشفى سان بلاز» في فرنسا، وقد درسه مؤخراً / بيير دابورج - نوف (6)، وتقلد كل هذه تلك القباب الكائنة أمام المحراب في المسجد القرطبي، في الوظيفة الفعلية بشكل أكبر مما عليه القبة الكائنة أمام المحراب. كما أن لها نموذجاً جديداً يتمثل في أن أطراف الشكل النجمي منبتها مركز جدار مناطق الانتقال والعقود في فورة زخرفية نرى بدايتها في البداية في أحدى وردات Capulin مسجد الباب المردوم (1) (2) (3)، وهنا نجد أن ذلك الانتقال له ما يبرره نظراً للبعد الزخرفي الذي عليه كما أنه مشيد من الآجرّ والجصّ. عندما ننظر إلى الحالات المسيحية المذكورة نرى أنه إذا ما كان المبدأ الزخرفي هو نفسه السائد في طليطلة فإن الأوتار، لما كانت من الحجارة، تقوم بالدور البنيوي المفترض الذي نراه في النموذج القرطبي؛ وإذا ما كانت الأوتار في هذا الأخير تبدأ عند زوايا القاعدة المثمنة، وتدعمها الدعامات contrafuertes الخارجية وليس في مركز مناطق الانتقال التي شهدنا أنها مكونات بنيوية غير مجدية، فإن النماذج الرومانية فيها مناطق الانتقال كتلة صمّاء وعلى درجة مقاومة عالية مثل العقود المسماة (عقود موازية للمحورالطولي للرواقformeros) المجاورة، وهذا بإيجاز مناطق انتقال قوية؛ ظل نموذج مسجد الباب المردوم يقدم ثماره في الوردات الجصّية في تكوينات المقربصات في القباب المرابطية والموحّدية (7)، وانتقل النمط نفسه إلى الوزرات المدهونة في العصر نفسه طبقاً لما تدل عليه السواند arrimadores في منزل شانكا في ألمرية (8)، غير أن الشكل النجمي ذا الأطراف الحادة على الطريقة القرطبية ظل تأثيره في العمارة المدجّنة، ومن أمثلة ذلك برج «السجن» في قصبة ألكالا لاريال (جيان) (ق 149) (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي) رغم أنها مشيدة من الآجرّ على جدران ذات أحجار صلدة، وهذا مثال غريب، لكنه متأخر، الأمر الذي يتيح الفرصة للتفكير فيما إذا كان هذا النمط، من الآجرّ، الذي بدأ كما رأينا، في مسجد الباب المردوم، وفي المصلّى الطليطلي بلين بدير سانتا في (ق 11) (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي) لم يكن في قصر الجعفرية بسرقسطة كما حدث وأن رأيناه في مسجد القرويين الموحّدي بفاس (لوحة مجمعة 58 القطاع السفلي)، جرى أيضاً تقليداً للقبة ذات الأوتار - المركزية - الكائنة أمام المحراب القرطبي، في مبان عربية خالصة مثل مسجد الباب المردوم (لوحة مجمعة 60: 2)، واتخذها المرابطون في قبة الباروديين بمراكش (1120-1130م) (لوحة مجمعة 60: 3)، ومن الأصداء البعيدة لهذه القبة تلك البنية التي نراها في صالة بني سراج في قصر بهو السباع بالحمراء (1-4) وصالون السفراء في ألكاثار دي إشبيلية (4-2)، لكن ربما كان هناك مثال يَبُزّ هذه النماذج السابقة كافة وهو صالة غرفة حفظ المقدسات في كنيسة سان بابلو دي قرطبة (لوحة مجمعة 63: 9، A)، فهي من الحجر



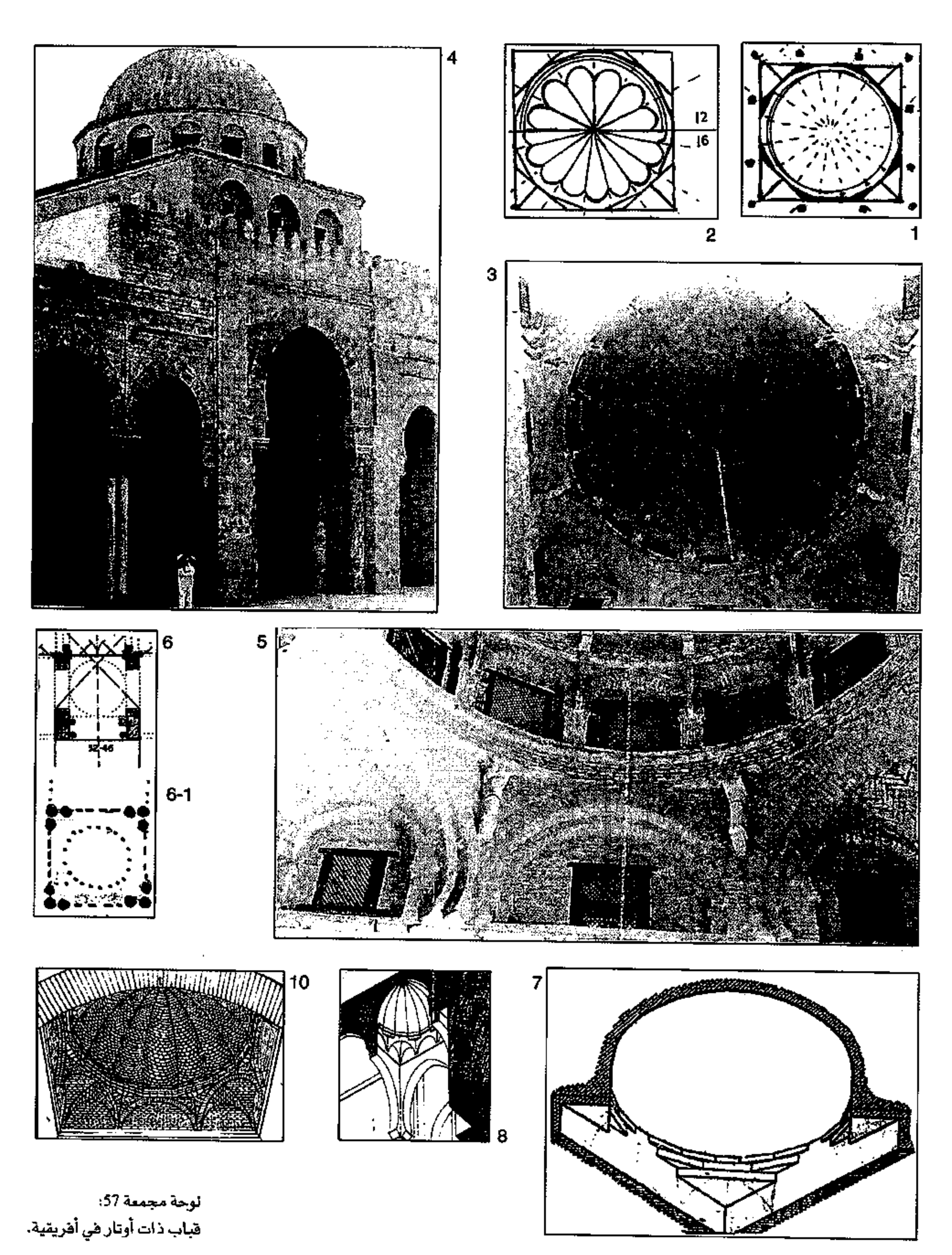
لوحة مجمعة 55:

نمط للفسيفساء القديمة، ونمط لمبان ذات مخطط رئيسي.

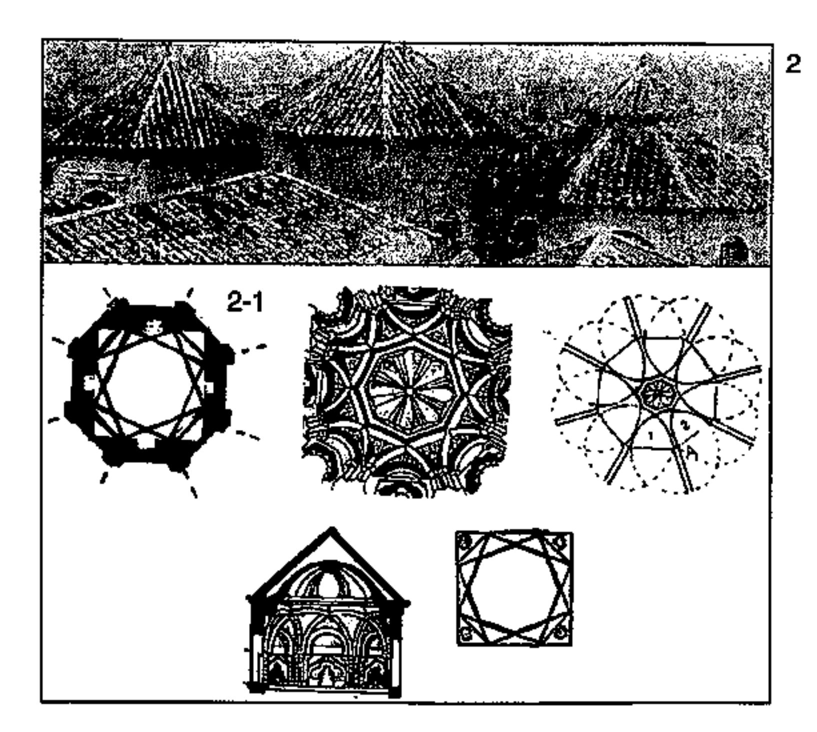


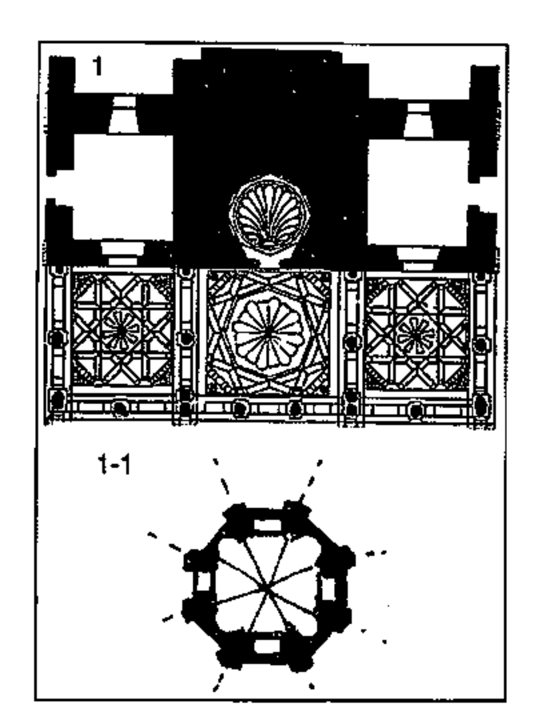
لوحة مجمعة 56:

قباب ذات أوتار في أفريقية، وملساء في صقلية (ق 12).



لوحة مجمعة 57:
قباب ذات أوتار في أفريقية.





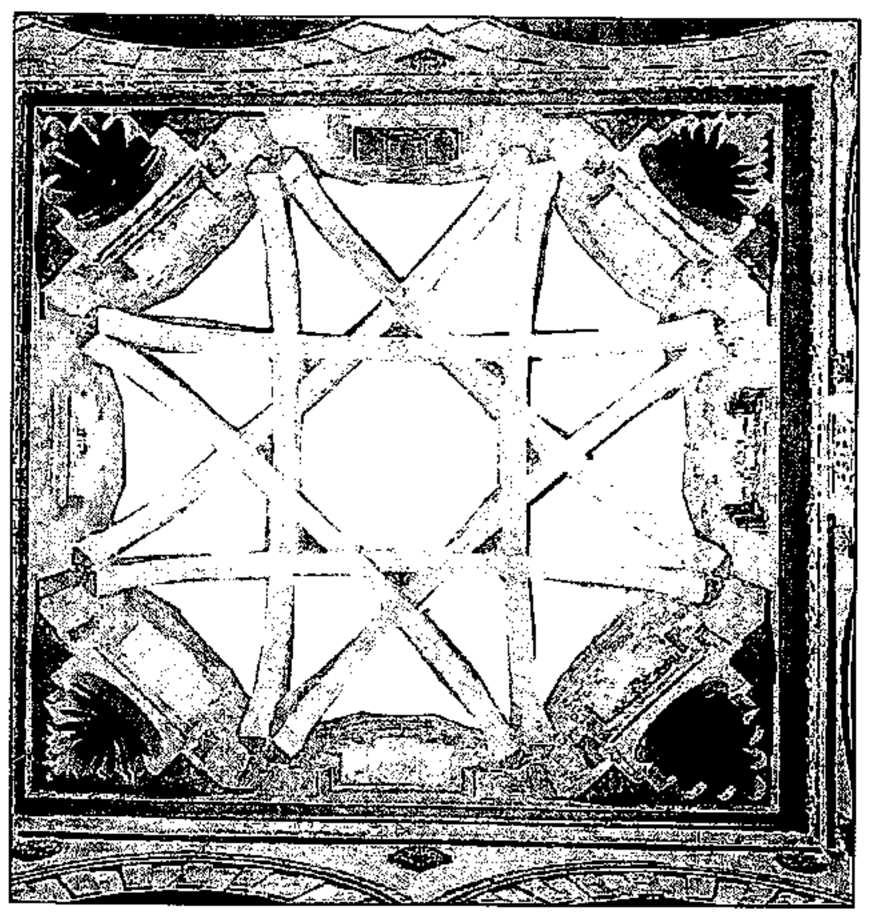
لوحة مجمعة 58:

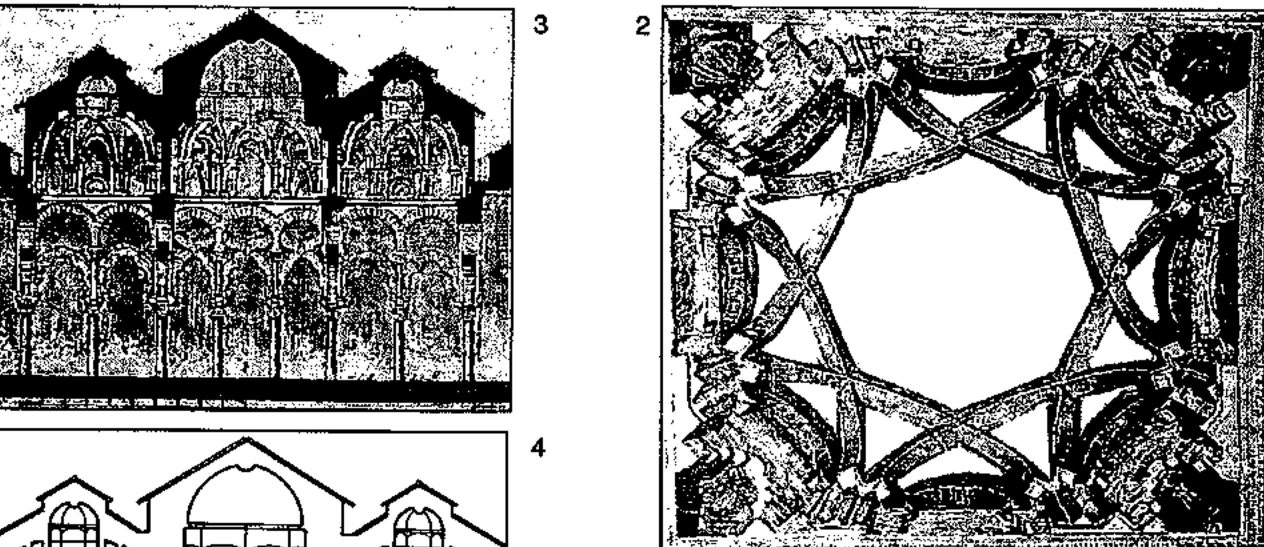
تكوين القباب ذات الأوتار في المسجد الجامع بقرطبة – عصر الحكم الثاني.



لوحة مجمعة 59:

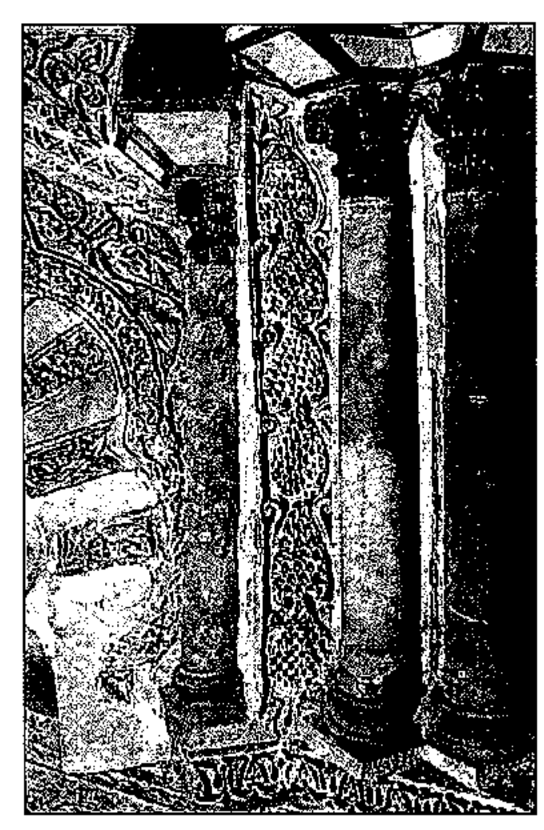
القباب الكائنة أمام المحراب - عصر الحكم الثاني.

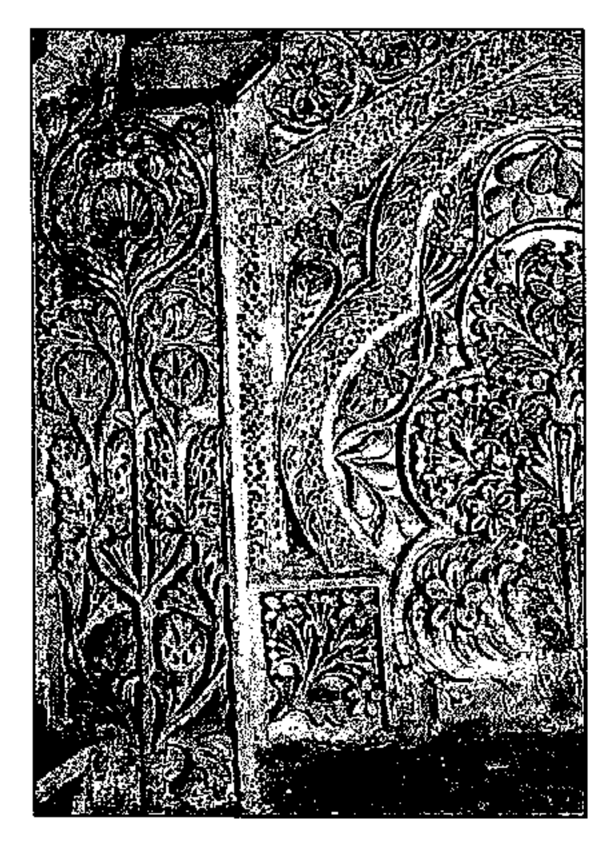


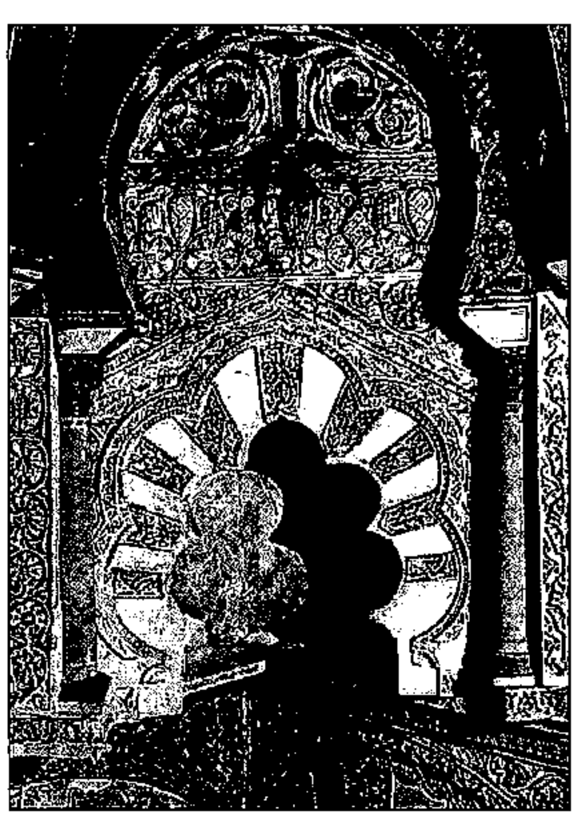


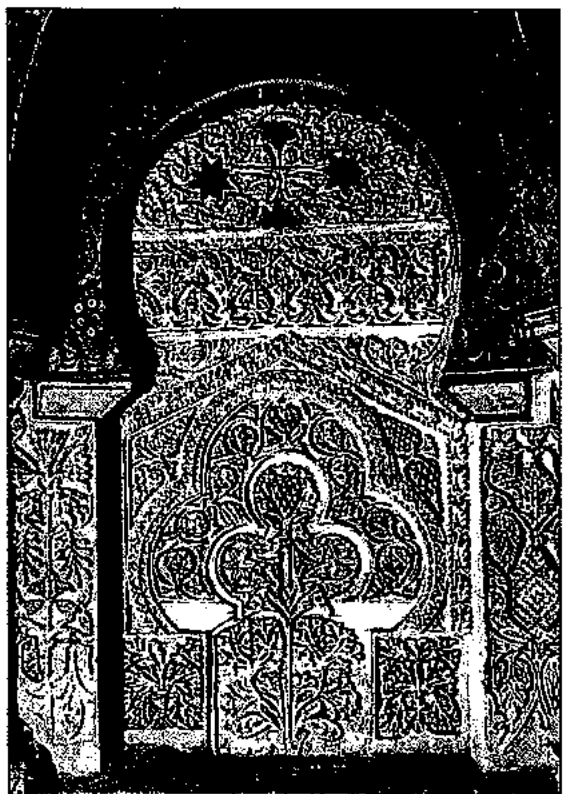
لوحة مجمعة 59-1:

القباب الكائنة أمام المحراب - من منظور آخر Cimbras.







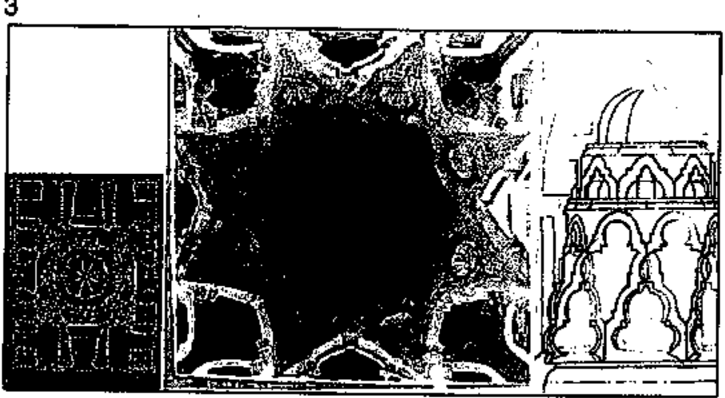


لوحة مجمعة 59-2:

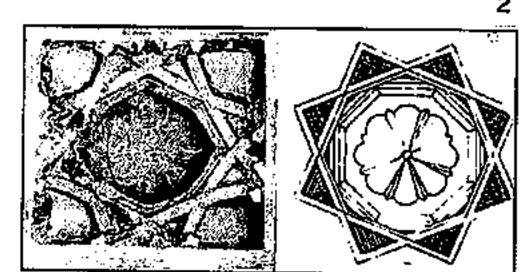
تفاصيل زخرفية في القبة المركزية الكائنة أمام المحراب - عصر الحكم الثاني.

1

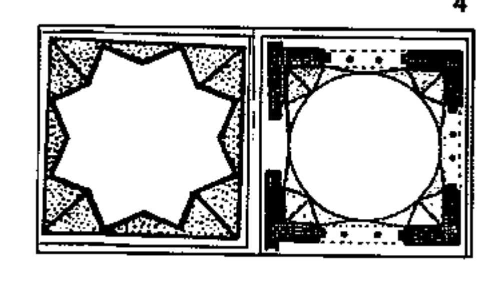
3



2

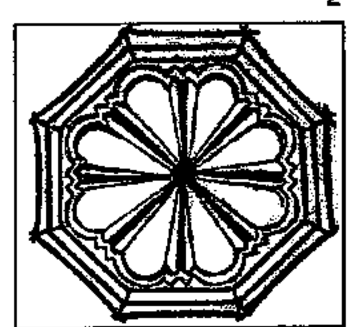


4

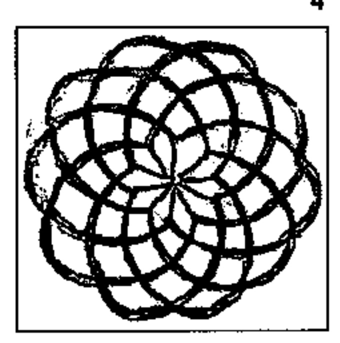


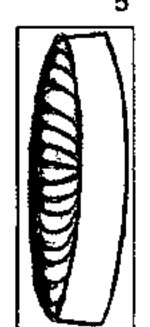
لوحة مجمعة 60:

القبة المركزية في عصر الحكم الثاني.









لوحة مجمعة 61:

القبة المركزية في عصر الحكم الثاني.

على ما يبدو، وعقد المدخل إليها حدوي مدبب، وبالتالي فإن المبنى يرجع إلى ما بعد القرن الثاني عشر؛ هذا النموذج له الشكل النجمي نفسه الذي نراه في القباب الجانبية الكائنة أمام محراب المسجد القرطبي، غير أن الاختلاف يكمن في أن المفتاح يضم الشكل النجمي على شكل العقود المتقاطعة، والمفتاح عبارة عن قبة صغيرة ذات أضلاع، وقد جرى الانتقال من الشكل المربع إلى الشكل المثمن من خلال مناطق انتقال أربع ذوات حواف، وهذه أيضاً تذهب بنا إلى التاريخ السابق الذكر، وربما كانت قبة العقود المتقاطعة في مصلّى بلين الطليطلي، التي يرجع تاريخها إلى القرن الحادي عشر (لوحة مجمعة 58: 2، 3 في القطاع السفلي) كان في مفتاحها الكبير كما نوّه جومث مورينو، قبة صغيرة أخرى ذات شكل نجمي؛ وعندما نرى هذا النمط الطليطلي على الوضع الذي عليه فإنه يسبق النمط القرطبي في سان بابلو. وإذا ما كان هذا النموذج سواء كان قبة مسجد أو قصر – ليس لمسجد، لعدم وجود المحراب، ابتداء من عصر الموحّدين، فإن هذا أمر يتطلب البحث والاستقصاء؛ لا تستغرب أن يكون مصلّى سان بابلو مدجّناً يرجع إلى القرنين الثالث عشر والرابع عشر، كما أن مخططه الخلافي موجود كما شهدنا، من الحجارة، في برج بحصن ألكالا لاريال في جيان (جيان) (لوحة مجمعة 58: 5 في القطاع السفلي). وما يؤكد هذا الرأي القائل بأن هذه الوحدة مدجّنة، وجود نافذة ذات عقد مفصّص فوق عقد حدوي آخر مدبب عثر عليها في القطاع الخارجي في مصلّى سان خوسيه في سان بابلو (انظر الفصل الثالث، لوحة مجمعة 58: 12-1) نجد أخيراً (ق 16) قباب لاسيو بسرقسطة وكاتدرائية طرّكونة كنماذج متأخرة تقلد القباب الجانبية الكائنة أمام المحراب في قرطبة.

12-12: الزخرفة النباتية:

تعتبر الزخارف في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني استمراراً للزخارف في مدينة الزهراء بقصورها ومسجدها، ووصل الأمر إلى درجة أننا لا نستطيع أن نجد وحدة زخرفية في المسجد شديدة الاختلاف عما هو موجود في المدينة الملكية؛ ومن الناحية الكمية نقول إن الزخارف المنحوتة في المسجد القرطبي تتسم بعظمتها نظراً لكثرة العقود أو العقود الصغيرة المراد زخرفتها والكائنة في القباب الأربع، إضافة إلى زخرفة الفسيفساء سواء في واجهة المحراب أو القبة الكائنة أمامه، لكن عندما يحل الجصّ محل الحجارة فإن الزخرفة تصبح نوعاً من الروتينية ولا تبلغ البروز والتلقائية التي نجدها في الطبلات والسنجات الحجرية في عقود المسجد وقصور مدينة الزهراء، والنماذج المغطاة بطبقة من الجصّ في الصالون الكبير، والتي جرى تقليدها، بالدرجة نفسها من الحيوية، في الوزرات الرخامية في عقد محراب الحكم الثاني؛ وبمقولة أخرى نشير إلى أن كثرة الزخارف وتكرارها أدى إلى الوقوع في روتين زخرفي يشمل المكونات المختلفة للعقود (لوحة مجمعة 63-1). يُرى المجلس الغربي للأمير هشام بمدينة الزهراء على أنه نقطة الانطلاق في زخرفة المسجد الذي جرت توسعته في عصر الحكم الثاني، وهو فن فيه تكرار مقارنة بالصالون الكبير؛ ولا شك أن المسجد هو أول مبنى جرت زخرفته في المدينة الملكية ببوائكه المزخرفة بالكامل بما في ذلك عقد المحراب، وهو أول مسجد في هذا السياق في العالم الإسلامي إذا ما استثنينا مسجد الصخرة وبوائك المسجد الأموي في دمشق، رغم أن الزخارف في هذين الأخيرين هي من أعمال فنيي الفسيفساء البيزنطيين، وعلى الشاكلة نفسها الفسيفساء التي جرى تركيبها في المحراب والقبة التي ترجع إلى توسعة الحكم الثاني لمسجد قرطبة. وكانت التقنية الزخرفية المستخدمة في مسجد هذا الخليفة عبارة عن طبقات من الزخارف الجصّية

فوق السنجات والبراذع وطبلات العقود؛ ويلاحظ أن العقد المفصّص الجديد، الذي يتوازى مع العقد الحدوي التقليدي، فيه زخارف جديدة نظراً لأن الفصوص فيها سنجات تبادلية - ملساء ومزخرفة - بدأت في العقود الحدوية في مسجد المدينة الملكية وصالونات قصورها. وعلى شاكلة العمارة نجد الزخرفة وقد استهدفت إثراء الأجزاء الأكثر أهمية في المسجد والتي تتمثل بشكل أساسي في القباب الكائنة في الرواق المركزي، بينما نجد القبتين الجانبيتين وقد اتسمتا بعمارة ملساء، ومع هذا لا تفتقر للرشاقة النابعة من تراكب العقود؛ هذا الثراء نجده في المحراب من خلال الفسيفساء رغم أن عقده - أي المحراب - ليس فيه أية زخارف وربما يرجع ذلك إلى التقشُّف الذي كانت عليه المحاريب في خلال عصر الإمارة.

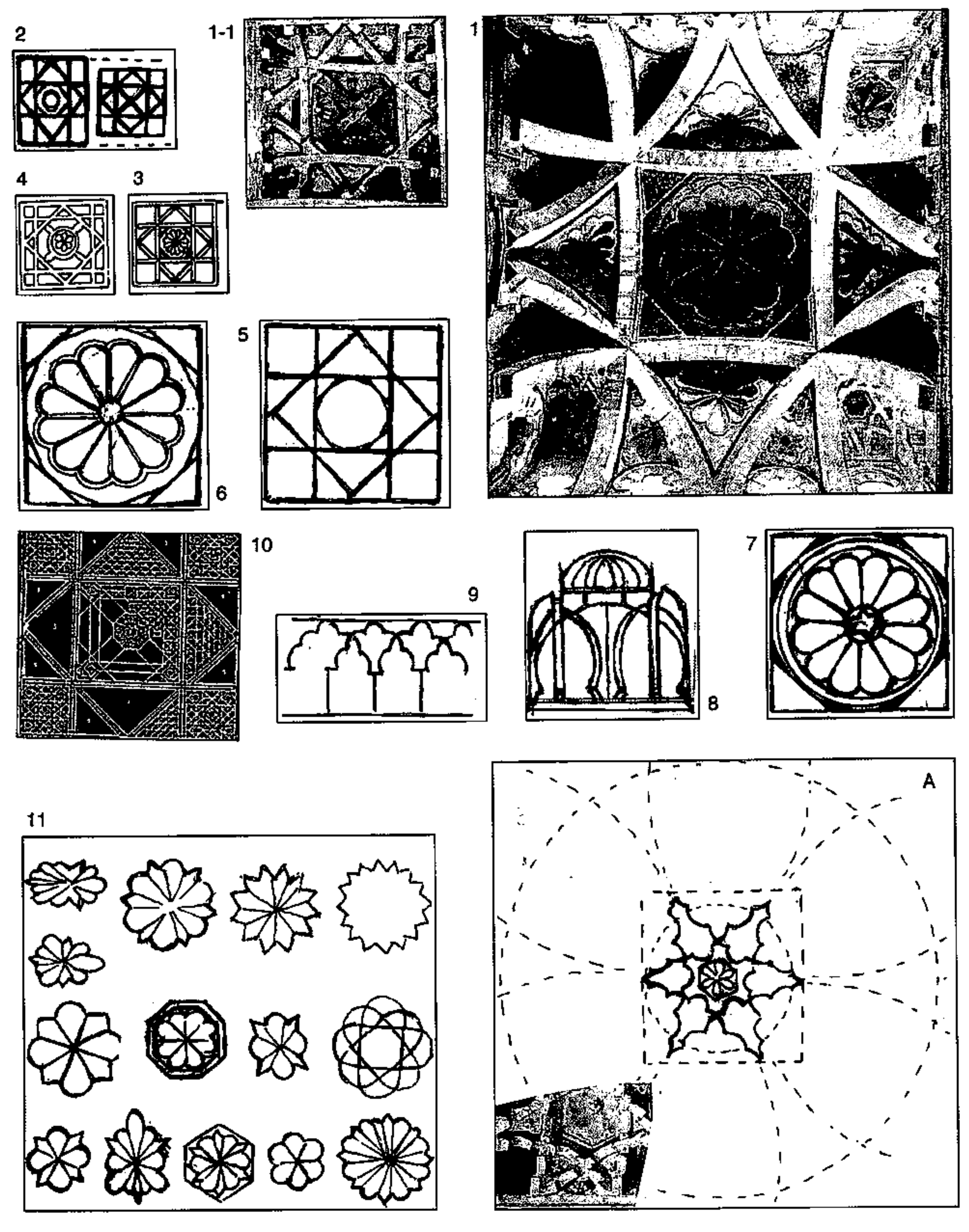
تضم الفسيفساء الخاصة بالقبة المركزية، أمام المحراب، (لوحة مجمعة 63-2: 1، 2، 3) مجموعة من الزخارف التي تختلف بوضوح عما هو موجود على الكتل الحجرية في مدينة الزهراء وعن الجصّ في المسجد نفسه، رغم أن الفسيفساء تضم وحدات زخرفية نباتية وكذا وحدات زخرفية أخرى شبيهة بتلك التي نجدها في عصر الخلافة؛ نحن إذن أمام نوع من الدمج بين التراث القرطبي والبيزنطي الذي لاحظه ج. مارسيه، حيث نجد أن العنصر الثاني طرأ عليه تطور كبير مقارنة بالنماذج التي كان عليها خلال الفترة من القرن السادس حتى التاسع، وقد عالج هنري استيرن هذا الموضوع باستفاضة؛ وعلى هذا فمن خلال طريق الالتقاء بين الزخارف المحلية والفسيفساء يمكننا أن نخرج بمفهومين زخرفيين متشابهين لكن لكل منهما اتجاه؛ وفي هذا المقام يبدو من المنطقي أن وصول الفسيفساء البيزنطية إلى قرطبة قد حمل معه مجموعة من الأشكال الجديدة التي تميل إلى الطبيعة التي ترتبط ببلاط نيسفور Niceforo، رغم أن ما نعرفه، من خلال مدينة الزهراء، أن هذه الرسالة لم تكن غريبة بالكامل على الورش القرطبية خلال النصف الأول من القرن العاشر، فهناك أشجار الحياة الأسطورية أو أشجار الجنة ذات الأغصان والأوراق والثمار التي أحياناً ما تقتفي أثر الواقع. وعلى أي حال فإن وجود ما هو بيزنطي في مسجد الحكم الثاني يعود بنا إلى الموضوع القديم المتعلق بأصول الزخارف النباتية في عصر الإمارة في الأندلس وعصر الخلافة في الزهراء، وهي عناصر جرى تفسيرها تقليدياً من خلال بعدين مؤثرين هما المكون المحلي الذي هو عجينة من الهلنستي والبيزنطي والقوطي، والمكون الخاص بالفن الأموي والعباسي في المشرق، وخصوصاً الأول. وعندما نتجه إلى الوحدات الزخرفية نجد أن الورقة أو السعفة المزدوجة ذات الشكل المتنوع أو المرن هي، في الأساس، ذات أصول أموية مشرقية كانت لها أصداؤها قبل ذلك في المسجد الجامع في القيروان؛ هي إذن وحدة زخرفية مختلطة ذلك أننا نجدها فيما هو بيزنطي وما هو أموي دمشقي وفي قصر خربة المفجر، كما سوف نرى في اللوحات التي سأعرض لها على التوالي، معروفة كذلك التأثيرات العباسية في الفن الأندلسي خلال عصر الحكم الثاني وتمثل هذا في العقد المفصّص والسقف الخشبي بما فيه من ميداليات ولوحات مستطيلة ذات فصوص، وكلها ترجع إلى نماذج في سامرّاء، ونجدها في مدينة الزهراء؛ وخلاصة القول هي أن النمط الزخرفي الذي نراه في المسجد الجامع بقرطبة والمدينة الملكية يعبر عن التعددية في المصادر ويعبر كذلك عن مفاهيم جمالية فيها غموض لكنها قائمة على ثلاث لغات فنية متناغمة هي القوطية والبيزنطية وما هو شرقي - أموي وعباسي - ولا نعدم في هذا السياق لمحات من الكلاسيكية في التيجان والأكانتوس التي تتكرر في كل مكان، ويرى بعض الباحثين أن هذا المذاق الكلاسيكي هو علامة على عصر النهضة في الفن.

لوحة مجمعة 63 - 3: من 1 إلى 27 أصناف من الأوراق ذات أصول رومانية نجدها في تيجان قديمة،

ويجري استخدام هذه العناصر في زخرفة الأجزاء العليا في القبة الكائنة أمام المحراب، وقد نوّه تورس بالباس إلى أن هذا الصنف من الزخرفة ربما يرجع إلى الفن العباسي رغم أن هناك بعض الكتل الحجرية السابقة على العصر العربي في شبه جزيرة إيبيريا تقول بغير ذلك: 1: تاج قديم جرت إعادة استخدامه في مسجد قرطبة في عصر الإمارة؛ 2: تيجان يونانية ورومانية؛ 3: تاج يرجع لعصر الخلافة في قرطبة؛ 4: زخرفة حائطية في المقصورة القرطبية؛ 5: من طبقة من الجصّ في الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ 6: منطقة المقصورة بالمسجد الجامع بقرطبة وكاتدرائية مونريالي ولاماتورانا في صقلية؛ من 7 إلى 10: من مدينة الزهراء، 11، 12: من مقصورة المسجد القرطبي، 13 تاج في متحف الآثار بقرطبة، 14: كتف (عمود مربع) بمدينة الزهراء، 15: من سامرّاء، 16: من مسجد Nayim بإيران (فلوري)؛ 17: سامرّاء، 18، 19: مسجد Nayim (فلوري)؛ 20: تاج طليطلي من القرن العاشر؛ 21: منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي، 23: منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي، 24: من تاج في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، 25، 26، 26-I، 27: منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي؛ وفي اللوحة نفسها نجد الأرقام من 28 حتى 57 تضم وحدات نباتية من الزهور المختلفة وتكاد تكون كلها موجودة في منطقة المقصورة بالمسجد القرطبي، بعضها منبثق من الكتل الحجرية بمدينة الزهراء (42، 43، 44، 46، 50، 51، 52) أما الباقية فهي من المسجد القرطبي.

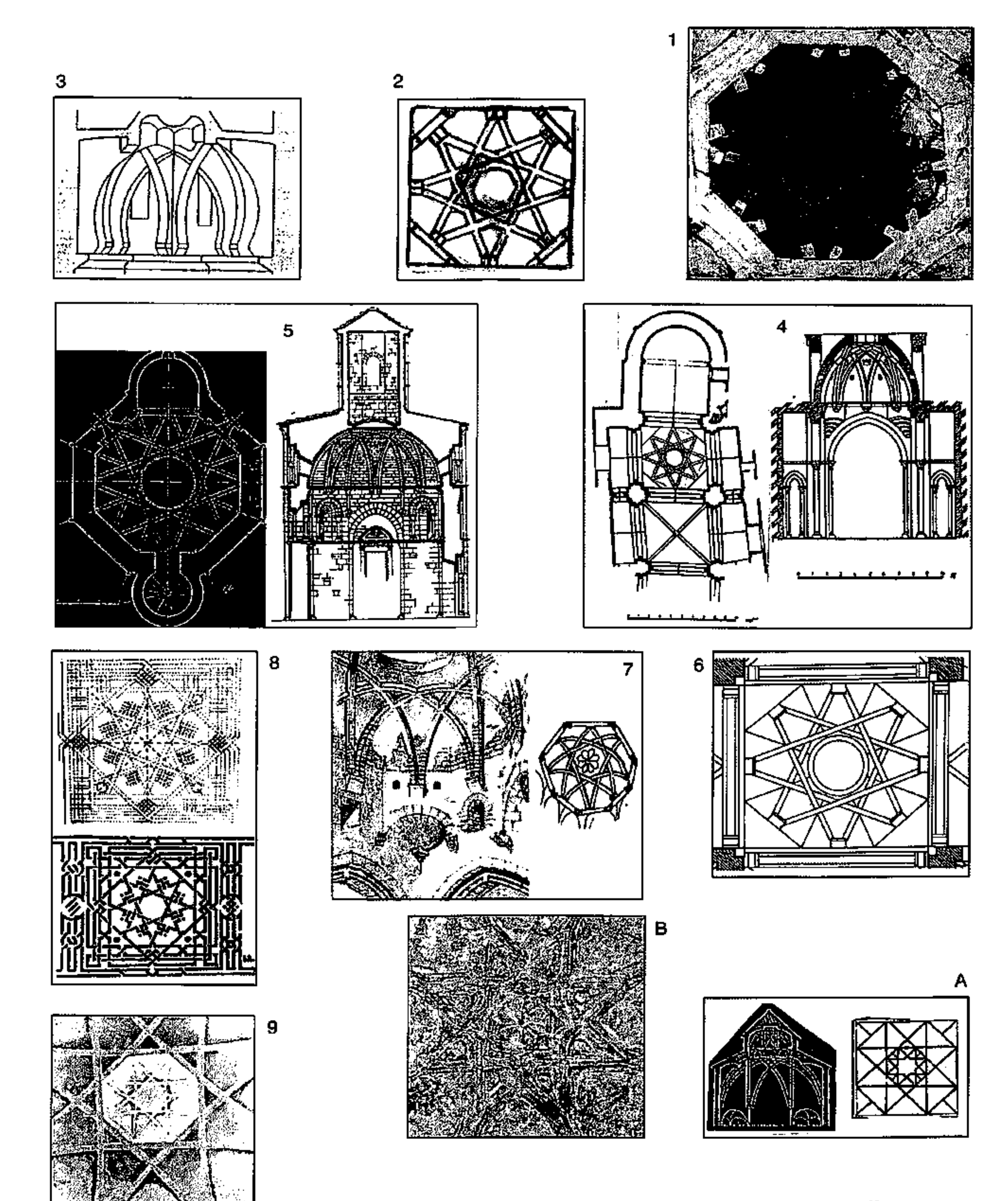
لوحة مجمعة 63 – 4: 62، 63: من فسيفساء في منطقة المقصورة بمسجد قرطبة، 64: من المسجد الجامع في تطيلة وهي ترجع في رأيي إلى القرن العاشر؛ الأشكال 1، 2، 3 من البند A، هي عبارة عن وحدات كلاسيكية (1، 2) ووحدات من فسيفساء (3) في مقصورة المسجد القرطبي. البند B هو عبارة عن زهور كبيرة ذات بتلات ثمانٍ أو ست أو أربع في شكل دائري وبارزة: 1: فارسي ساساني في Ptesifon (كروزويل)؛ 2: من قصر المشتى الأموي، 3: من سامرّاء، 4: مدينة الزهراء، 5: من مسجد سوسة (ليزن)، 6: من فسيفساء بمقصورة مسجد قرطبة والمصلّى الملكي في باليرمو (انظر لوحة مجمعة 36-1: 3، 4). البند C: وحدة ذات سعفة مزدوجة لها امتداد زهري مقلوب داخل شكل على هيئة قلب: 1: أربعة أشكال بيزنطية، 2: المسجد الأقصى (كروزويل)، 3: قصر خربة المفجر (هاملتون)، 4: سامرّاء، 5: شكلان من المسجد الجامع في القيروان، 6: من المسجد الجامع في تطيلة؛ 7: من قصر قصبة ألمرية (ق 10) (كارا بارّيو نويبو)؛ 8، 9: فسيفساء في منطقة المقصورة بالمسجد الجامع بقرطبة. البند D: زهور كبيرة ذات أربع أو ست أو ثماني بتلات ذات سمات بيزنطية: 1: قوطي من ألبِرّكة، متحف الآثار في مرسيّة؛ 2: من كتلة حجرية قوطية في ماردة؛ 3: قوطية في ساماس (لوجو) (Slunchk)، 4: من كتلة حجرية ربما كانت سابقة على العصر الإسلامي، متحف المسجد الجامع بقرطبة؛ 5، 7: قصر خربة المفجر (هاملتون)، 6: قصر المشتى؛ 8، 9: مسجد الأبواب الثلاثة في القيروان، 10: رسم في الكنيسة المستعربة سانتياجو دي بنيالبا (يشبه فسيفساء كاتدرائية مونريالي)، 11: من كتلة حجرية بمدينة الزهراء، قصر الأمير هشام، 12: فسيفساء بمقصورة مسجد قرطبة.

لوحة مجمعة 63 – 5: البند A: سعفة مزدوجة ذات شكل نباتي مصاف في الوسط، نجدها في المسجد القرطبي، في الواجهات الخارجية التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني فقط: 1: ربما كان أصله رومانياً، توبوربومايوس (تونس)، 2: بيزنطي، 3: قوطي ومدينة الزهراء. البند B: تطور النمط السابق: 1: سامرّاء، 2: خربة المفجر (هاملتون)، 3: المسجد الجامع بالقيروان (مارسيه)؛ 4، 5، 6، 7: مدينة الزهراء (رقم 7 من النيفور)، البند C: قلب نبات، نقطة مياه أو شكل قلب في قرطبة: يوجد بمدينة الزهراء مع بعض التحويرات



لوحة مجمعة 62:

قباب فالصو في مصلّى بياّبثيوسا.



لوحة مجمعة 63:

أصداء القباب ذات الأوتار القرطبية في شبه الجزيرة وجنوب فرنسا.

B مفتاح قبة قلهّرة في جبل طارق.

وتكرر ذلك في توسعة الحكم الثاني، كما نرى هذه الوحدة في الفن القوطي: 1، 2: من الفن البيزنطي، (ق 10)، 3: من معدن ساساني، 4: المسجد الجامع بالقيروان؛ 5، 6، 7، 8، 9: مدينة الزهراء وتتكرر مع بعض التعديل في توسعة المسجد الجامع في عصر الحكم الثاني؛ البند D: زهرة ذات بتلات متعددة، نجدها، ولكن بشكل معقد، في عضادات واجهة المحراب بالمسجد القرطبي وفي سنجات عقد المحراب: 1: من الحجارة القوطية في ماردة، 2: القصر الأموي خربة المفجر (هاملتون)، حيث يتكرر في عضادة من الرخام ترجع إلى القرن الحادي عشر بطليطلة، 3: من كتلة حجرية ترجع إلى عصر الخلافة، متحف مسجد قرطبة. والبند E: ميداليات ذات أربعة فصوص متقاطعة، غير مسجل في مسجد الحكم الثاني: 1: من منبر المسجد الجامع بالقيروان (ق 9)، 2: مدينة الزهراء، 3: من سقف مدهون، (ق 11)، المسجد الجامع بالقيروان (ج. مارسيه). هناك وحدات من الزهور التي ترجع إلى عصر الخلافة يمكن رؤيتها بشكل متكامل في الفصل الأول من كتابي في هذه السلسلة بعنوان «**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**».

12 - 13: الأسقف الخشبية للأروقة:

سبق أن أسهبت في الحديث عن هذا الموضوع الخاص بالأسقف في البند المخصص لذلك في الفصل الأول، وبالتالي فإنني سوف أقتصر على تقديم خلاصة ابتداء من أنماط لجيرالت دي برانجي (لوحة مجمعة 64: 1) حيث نرى أسقفاً مسطحة تحملها كمرات خشبية مستعرضة أو حمّالات تستند على نوع من الكانات (أطراف دعامة السقف) البارزة مع وجود ميل في الأعلى في اتجاهين، وهذا أقرب إلى سقف مسجد تلمسان خلال القرن الثاني عشر، وربما كان هذا السقف هو الذي ألهم تلك الرسومات، فبعد عدة دراسات اتضح

أن هذا الصنف من البُنَى لم يكن له وجود في المسجد القرطبي؛ إذن فإن سقف هذا المسجد هو الذي نراه في الأنماط رقم (2) لفيلكس إيرناندث و (2-1) (3)، وهو عبارة عن كمرات مستعرضة، دون كانات، تستند على لوح بارز على حائط العقود المتراكبة، وعلى سطح هذا اللوح نرى مجموعة من الزخارف المتبادلة بين أوراق مسننة وأوراق ذات ثلاثة أطراف (2-1) (9)، وهي عناصر زخرفية منبثقة من الكتل الحجرية القديمة (10) ثم انتقلت إلى كتل حجرية توجد في رفارف مدينة الزهراء وكتل حجرية أخرى متفرقة، ترجع إلى عصر الخلافة، وهذه التركيبة تختلف عن تركيبة السقف في الوقت الحاضر التي ترجع إلى القرن الحادي عشر والتي تنسب إلى المسجد الجامع في القيروان، فهي على ما يبدو، تقليد لبنية أخرى قديمة ترجع إلى القرن العاشر (4) طبقاً لما يقول به كل من ج. مارسيه وجولفن. تضم البنية السقفية التي نحن بصددها كرات مستعرضة فوقها ألواح تستند على كانات بارزة؛ وعندما نرى السقف الذي يرجع إلى القرن الحادي عشر نجد أن الكانات الملساء للسقف الأول جرى إحلال أخرى محلها أكثر بساطة وذات شكل مفصّص ولها أشكال متعددة (5 طبقاً لمارسيه)؛ وقد أمكن انتشال الكثير من القطع المزخرفة من سقف المسجد القرطبي، حيث جرت إعادة بعضها في عملية إعادة البناء الجزئية التي قام بها ريكاردو بيلاثكيث بوسكو في الرواق المركزي وبعض الأروقة المجاورة. وتوضح العناصر الزخرفية الهندسية التي نراها على الألواح الكائنة فوق الكمرات وجود التأثير المشرقي، حيث نرى أنماطاً ترتبط في الأساس بالفن العباسي جرى إدخالها في مسجد ابن طولون بالقاهرة، وهي نظرية يقول بها ج. مارسيه وهنري تراس وإليهما انضم كل من فيلكس إيرناندث وتورس بالباس، إلى ج. مارسيه ترجع الرسومات الأولى لبعض الكمرات (6) وهي تكملة لأنماط أخرى من الكمرات ذات الزخارف المختلفة (A)؛ ودائماً ما نرى أن كل

قطعة مزخرفة من الجوانب الثلاثة، ومن جانبه نجد فيلكس إيرناندث يرسم الكثير وبدقة في باب الكمرات والزخارف الهندسية كافة الألواح والتي تقدم موجزاً لها في رقم (9-1)، (7)؛ ويمكننا العثور على القطع الأصلية لهذه البنية القرطبية في الحوائط الخاصة بدهليز في صحن المسجد وفي القصر الأسقفي.

عندما نتحدث عن الأمر من منظور بنيوي نشعر بالاستغراب من أن الأسقف المدجَّنة في الأندلس، المبكرة، ترتبط أكثر بالبنية القيروانية عن القرطبية، ومن أمثلة ذلك سقف كنيسة سان ميّان في شيقوبية (6-1)، حيث يرى تورس بالباس أنه يعود إلى القرن الثاني عشر، وقد أوضح الباحث المذكور درجة الشبه بينه وبين النمط الذي نجده في مسجد القيروان، حيث نجد كانات ذات شكل مقدمة مركب تشبه تلك الحجرية التي عثر عليها في شرفة الصالون الكبير بمدينة الزهراء؛ من الملاحظ أيضاً أن هذه الزخارف النباتية في السقف القرطبي (9) ربما هي الزخارف نفسها التي نجدها في المسجد القيرواني (ق 11)، وكذا في كنيسة سان ميان، وطبقاً لأطلال سقف قرطبي ترجع إلى القرن العاشر، نشرها فرناندث بويرتاس، فإن بعض الأسقف كان ذا كانات بارزة وأنها استمرت في الفن الإسباني الإسلامي وفي المدجّن ابتداء من القرن الثاني عشر طبقاً لما شهدناه في نمط تلمسان، ويمكننا أن نرى الأبعاد العملية لوظيفة الكمرة كحامل وكذا الكانات ووضعها في بنية السقف، في الأسقف المدجَّنة (6-2) ولا ندري لماذا جرى تفاديها في أسقف مسجد قرطبة، وفي هذا المقام تولى ريكاردو بيلاثكث بوسكو رسم إحدى الكانات أو الكوابيل modillon ذات اللفائف والتي نجد أن حليتها المعمارية المقعرة العلوية مزخرفة بالعناصر النباتية المشار إليها (9)، فهل انتسبت تلك إلى المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر؟ إذا ما كانت الإجابة بنعم، يبقى أن نعرف المكان الذي كانت فيه، ومن الطبيعي ألا تكون الكانة محل النظر، وكذا عناصرها الزخرفية، من مدينة الزهراء، فلا شيء مما ظهر أثناء الحفائر بها التي جرت على عاتق بيلاثكث بوسكو يشير إلى وجود قطعة شبيهة، ومع هذا نجد ذلك في الصالون الكبير الذي جرت فيه الحفائر وإعادة البناء بعد ذلك على عاتق فيلكس إيرناندث.

استناداً إلى رواية المؤرخين العرب، وخصوصاً الإدريسي، نجد أن السقف القرطبي، على طول الألواح المجاورة للحوائط، كان يضم إفريزاً فيه آيات من القرآن الكريم، كما أن بعض الألواح الباقية، طبقاً لفيلكس إيرناندث، تضم نقوشاً كتابية بالكوفية تحمل أسماء فتح ورشيق وحاتم. وقد حدثنا هـ. تراس بوضوح عن الموضوع بقوله «استطاع الفنانون القرطبيون بمهارة الجمع بين الأشتات وغيروا من شكل القوالب الواردة من المشرق»، وهذا الصنف من الجمع بين الأشتات أخذنا نراه في مدينة الزهراء حيث الميداليات ذات الفصوص الأربعة والأطراف الأربعة، سيراً على النمط العباسي حيث إن هذا من السمات الأساسية في الزخارف الجصّية في سامرّاء، وهو ما شهدناه في الأخشاب القرطبية؛ ويضيف تورس بالباس إلى ذلك أن هذه الأشكال الزخرفية ربما وصلت إلى الأندلس من العراق بشكل مباشر مصحوبة بأشكال أخرى من بينها العقد المفصّص. غير أن ما يبدو أنه أمر بدهي هو أن موضوع الفصوص كنمط زخرفي خالٍ في قرطبة ليس سابقاً على القرن العاشر.

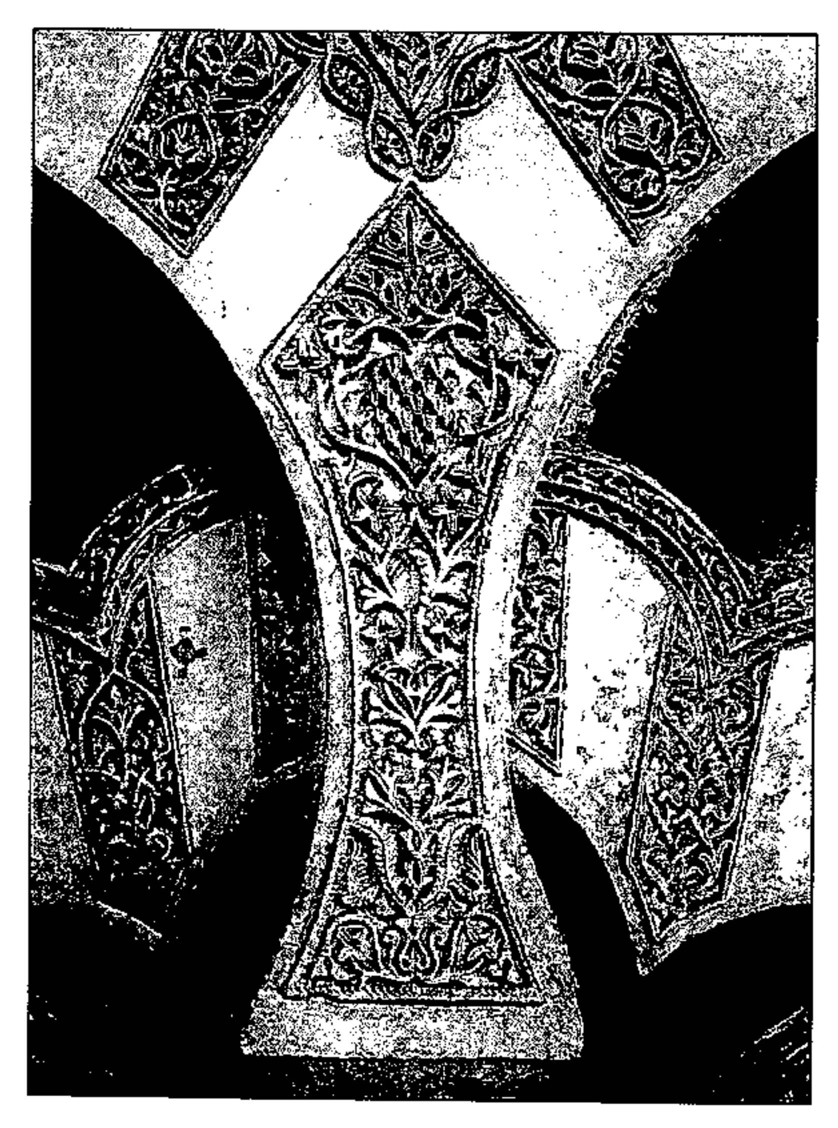
13 ـ التوسعة في عصر المنصور بن أبي عامر:

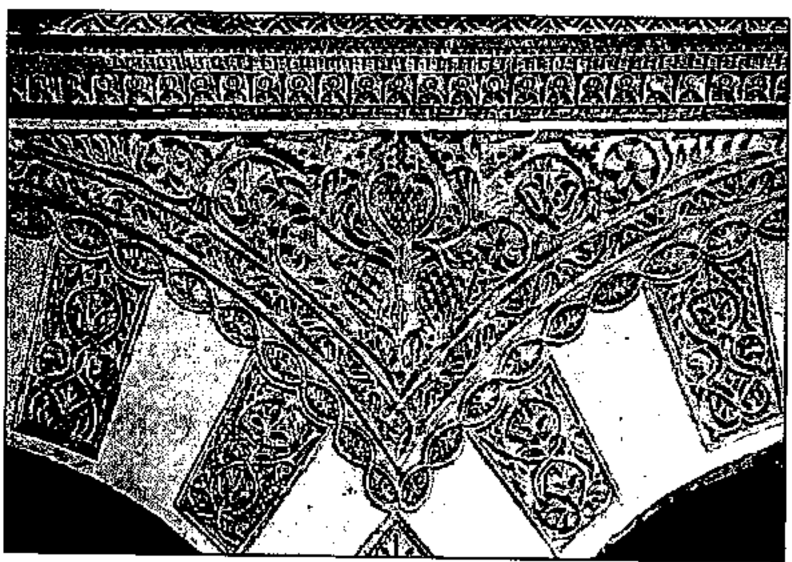
جرت هذه التوسعة خلال 987 - 988م، وعنها قال ابن عذاري إن المنصور لكي ينفذ التوسعة قام بشراء بعض المنازل وهدمها، وتولى أمر التوسعة «صاحب الشرطة» في قرطبة المسمى عبد الله بن سعيد بن بكري، وقد استخدم في أعمال البناء الأسرى المسيحيين

(المقري)، ويضم المبنى الجديد (لوحة مجمعة 3 مخطط 7) ثمانية أروقة يتكرر فيها ما رأيناه في السابقة، حيث الارتفاع عبارة عن طابقين من العقود؛ وعلى سبيل الاستمرارية نرى أيضاً العقود المفصّصة في الرواق المستعرض استمراراً لما قام به الحكم الثاني في الربط بين توسعته والمبنى الذي يرجع لعصر الإمارة، ويلاحظ أن الكوابيل modillon المزدوجة هي صورة طبق الأصل لما نجده في التوسعة التي أضافها الحكم الثاني، لكنها أحياناً ما تضم هذه المرة نقوشاً كتابية (لوحة مجمعة 65: A،B) إضافة إلى تجاعيد مقلوبة سبق أن رأيناها في المبنى الذي يرجع لعصر الإمارة وفي كوابيل modillon بالمسجد الجامع في تطيلة؛ تظل أيضاً تيجان الأعمدة والحليات المعمارية المتموجة Cimacio الملساء التي ترجع إلى عصر الحكم، ومعها الكابولي المزدوج كحامل للأكتاف العليا، أما العقود الطرفية التي تثبت من الحائط أو البائكة الشمالية للصحن، على سبيل التجديد، فهي حدوية مدببة أو ذات مركزين (2) تعلوها عقود نصف أسطوانية وأحياناً ما يكون العقد السفلي مكوناً من فصوص خمسة (3: رسم ج. مارسيه)، وهذا وذاك نجده أيضاً في الواجهات الخارجية للتوسعة محل الدراسة (4)؛ وبالنسبة للسنجات الخاصة بالعقود فإن الآجرّ الذي ساد في التوسّعات السابقة قد حل محله اليوم الحجر، ومع هذا فمن خلال الرسم جرى الحفاظ على النمط التبادلي القديم بين السنجات، حمراء وبيضاء، وهذا نموذج تكرر في عقد بنيوي عثر عليه في لورقة (مرسيّة)، ولابد أن هذا العقد عربي يرجع إلى القرن الحادي عشر، أي أنه شديد القرب من عصر المنصور؛ نرى هذا النمط أيضاً في عقود من الآجرّ في صحن المسجد الجامع في لبلة، القرن الثاني عشر؛ أما العقد المدبّب ذو المركزين الذي نراه أيضاً في هذا المبنى الذي يوجد بمرسيّة، فربما جاء من أفريقية حسبما نرى في المسجد الجامع بالقيروان (5)، ثم بعد ذلك خلال القرن العاشر بمسجد المهدية. سبق أن أشرت إلى العقد الأول الشديد الانحناء والمدبّب في المسجد القرطبي، وهو الخاص بالبوائك المجاورة لمصلّى بيابثيوسا وللقباب الثلاث الكائنة أمام محراب المسجد (لوحة مجمعة 40: 3، 5) وتتحدث الحوليات العربية عن توسعة العاهل المنصور وأنها ترجع لزيادة عدد السكان في قرطبة ولزيادة جيش المرتزقة الذي جلبهم هذا العاهل من شمال أفريقيا.

كانت إضافة المنصور تقليداً لما نراه في المدينة الملكية، الزهراء، ولما شهدناه في التوسعة التي جرت في عصر الحكم الثاني، حيث إن الأساسات الخاصة بصفوف الأعمدة ممتدة، وهناك مبالغة الرّص على طريقة شناوي حيث يبلغ السُّمك من 8 إلى 11 سم، ولا نجد إلا شناوي فقط في كل مدماك (مارفيل رويث لوحة 19: 3) لكن نجد الواجهة الخارجية الشرقية نفذت بطريقة «آدية مع شناوي» في رصّ الكتل بمعدل 2: 4 في كل واحدة (لوحة مجمعة 19: 2، 4)؛ نرى هذا الصنف من البناء - رصّ الكتل - في الحصون خلال النصف الثاني من القرن العاشر، حيث هناك برج في ركن حصن غورماج ينسب إلى الحكم الثاني، كما نرى برج Mezquitillas في صوريا وحوائط في حصن ألبوينتي (بلنسية)، كما يتكرر في الميضأة الكائنة أمام الواجهة الشرقية لتوسعة المنصور، التي سوف نتحدث عنها بعد ذلك؛ وعموماً فإن الإضافة العامرية تتمثل في زيادة قدرها 109.60م × 47.76م في منطقة الحرم، و60.42م × 48.02م للصحن، وبالتالي فإن إجمالي مقاسات المبنى بلغت 175.02 × 128.41م (لوحة مجمعة 4: 4) أي أن الحرم الجديد هو ضعف المسجد الأميري مرتين، وأصبح الصحن بعد هذه الإضافة مستطيلاً بشكل يزيد عن الحد أي أن عرضه ضعف عمقه، وبالتالي فقد المحور «الشمال الجنوب» مكانه، وبلغت مساحة المسجد منذ ذلك الحين ما يزيد قليلاً على هكتارين.

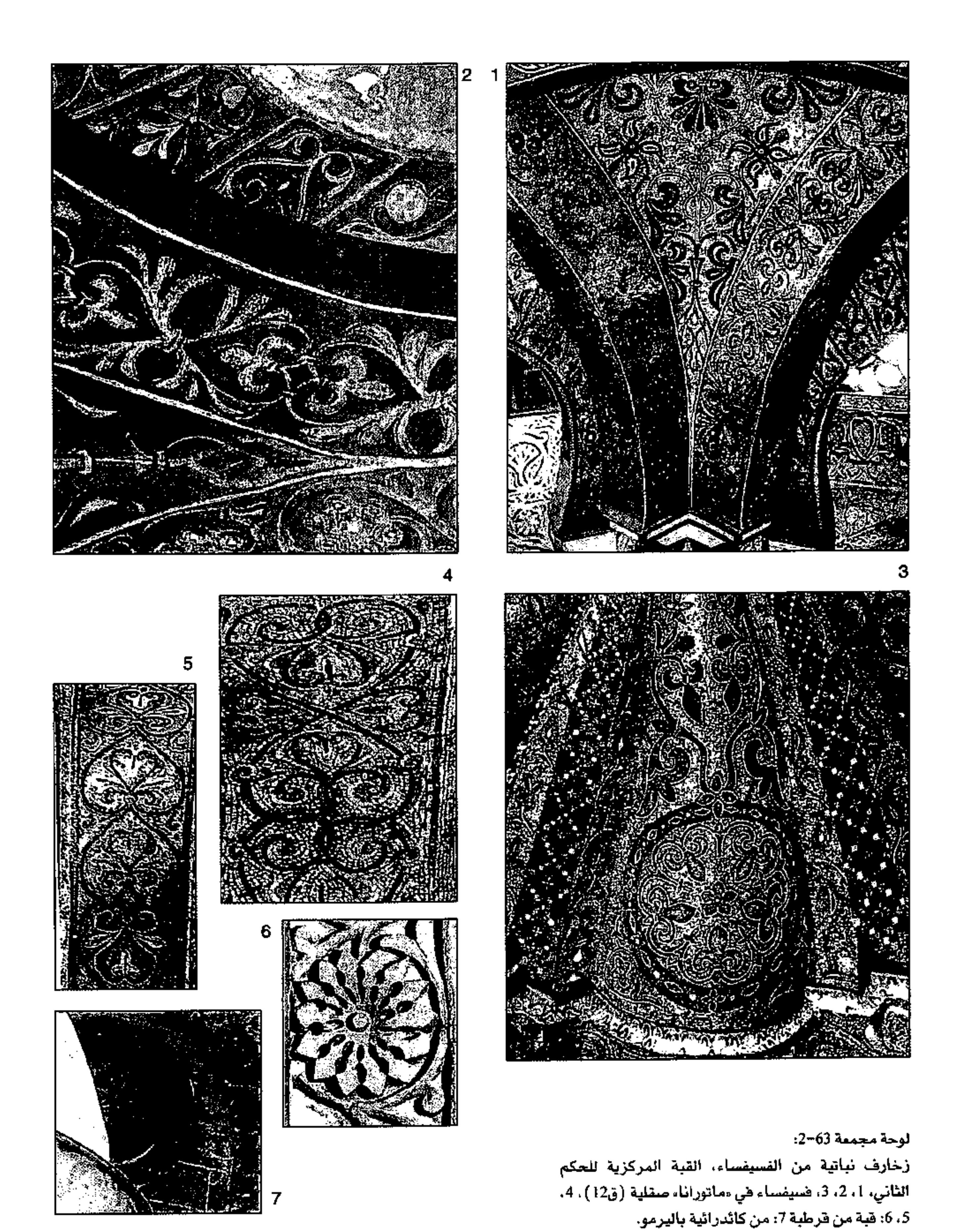
عندما نتحدث عن الأبواب الجديدة نجد أنها سبعة ابتداء من حائط القبلة وحتى الحائط الشمالي للصحن (لوحة مجمعة 66: 1)، ومن خلال المقري شهدنا أن ابن بشكوال يقول إن هذا الضلع كانت فيه تسعة أبواب منها سبعة مخصصة للرجال، وتتوافق هذه الأبواب السبعة مع الأبواب الحالية، أما البابان الآخران فربما كانا في الحائط الخارجي للصحن، وهما باب سانتا كتالينا، إضافة إلى باب آخر في الزاوية الشمالية الشرقية، وربما كان الشكل رقم (2) هو الذي يوضح ما كانت عليه هذه الأبواب في الأصل، وقد رسمه لويث ريشيي (جرى تعديل القطاع العلوي الخاص بالشرّافات)، ويضم هذا الشكل، بالنسبة لواجهة باب سان استبان وأبواب توسعة الحكم الثاني، نوافذ ذات عقدين حدويين توءمين فوق أبواب، غير حقيقية، ذات عتب، توجد في الأطراف وبالتالي فإن العقود المفصّصة ذات التشبيكة فوقها تصبح على ارتفاع أعلى من تلك التي نراها فوق مصلّى ذلك الخليفة؛ لم يصلنا أي من هذه الأبواب كاملاً ومن الممكن أن يكون على شاكلة ما نراه في الرسم (2)، وقد أضفت إلى هذا الشكل الأخير بعض التظليل في الأجزاء التي تمت إعادة بنائها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ومن الواجهة الأولى (لوحة مجمعة 67) وصلنا رسم العقد الحدوي مع عتبه رغم ما جرى عليه من ترميمات كثيرة، وكذا التشبيكتان الرخاميتان في النوافذ العليا التي درسناها في موضع آخر، والعقود التي تحيط بها عبارة عن عقود حدوية مدببة أعيد بناؤها من الحجر، أما زخرفة الطبلة فهي زخرفة هندسية فيها الصليب المعقوف، ومصدر ذلك واجهات الحائط الغربي للتوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني، وكذلك النقوش الكتابية الكوفية التي تحيط ببطن عقد باب المدخل والجزء العلوي للعتب، ويتكرر ذلك في الواجهات التالية. نجد عقد المدخل مشرشراً وعليه طبقة من الزخارف الجصّية النباتية، وله سنجات تبادلية من الآجرّ والحجارة المزخرفة؛ كما أن الواجهة (2) قد وصلتنا ناقصة بشكل واضح (لوحة مجمعة 68)، أما النوافذ الوسطى فهي تحمل الجديد حيث خلفية العقد الحدوي مزخرفة بالتوريقات باستخدام الأسلوب الشديد التكامل؛ نجد أيضاً في طبلة عقد الباب تكويناً زخرفياً هندسياً غير مسبوق، من الحجارة، إضافة إلى أشرطة من الطين المحروق؛ أما الواجهة رقم 3 (لوحات مجمعة 69، 70) فهو الذي يحتفظ بالكثير من العناصر الزخرفية في ذلك الجزء الخاص بعقد الباب: فالتكوين منقول حرفياً من باب الشيكولاتة، عصر الحكم الثاني، رغم أن الطبلة هي الآن مزخرفة بالتوريقات، حيث الزهرة الكبرى في الوسط، أما الجزء الأيمن فيحمل إضافات جرت أثناء الترميم؛ يبدو أن الزهرة الكبرى مأخوذة من طبلة الباب الصغير المؤدي إلى القصر في الواجهة الغربية لتوسعة الحكم الثاني. الواجهة رقم 4 (لوحة مجمعة 71) مرممة بالكامل ماعدا حلق الباب، ابتداء من الطنف الداخلي حتى الأسفل حيث الزخرفة كاملة بالمقارنة بالأبواب الأخرى. وتضم طبلة الباب موضوعا زخرفياً هندسياً جديداً، هو عبارة عن شكل نجمي مكون من ثمانية أطراف في تبادل مع صلبان صغيرة. الواجهة رقم 5 (لوحة مجمعة 7) مرممة أيضاً بالكامل (3)؛ وعندما ننظر لحالتها السابقة (1، 2) نجد باباً فيه بعض التجديدات بالمقارنة بالأبواب السابقة مثل القطاع العلوي، فوق الطنف، حيث يضم نقوشاً كتابية كوفية، وقد سبق أن رأينا ذلك في عقد المحراب وفي باب الشيكولاتة الذي يرجع إلى الحكم الثاني؛ في الطبلة نجد شكلاً زخرفياً هندسياً بسيطاً من أشرطة من الطين المحروق، أما السنجات فإن تلك الحجرية المزخرفة بها قوالب من الآجرّ موضوعة على وجهها، وهذا نموذج ترجع أصوله إلى مدينة الزهراء، الباب رقم 6 (لوحة مجمعة 73: 3، و 1، 2 من الواجهة رقم 4)، وهناك إضافة عبارة عن زخرفة هندسية في الطبلة وهي مشار إليها في الكتل الحجرية بمدينة الزهراء. وأخيراً نجد الواجهة رقم 7 (لوحة مجمعة





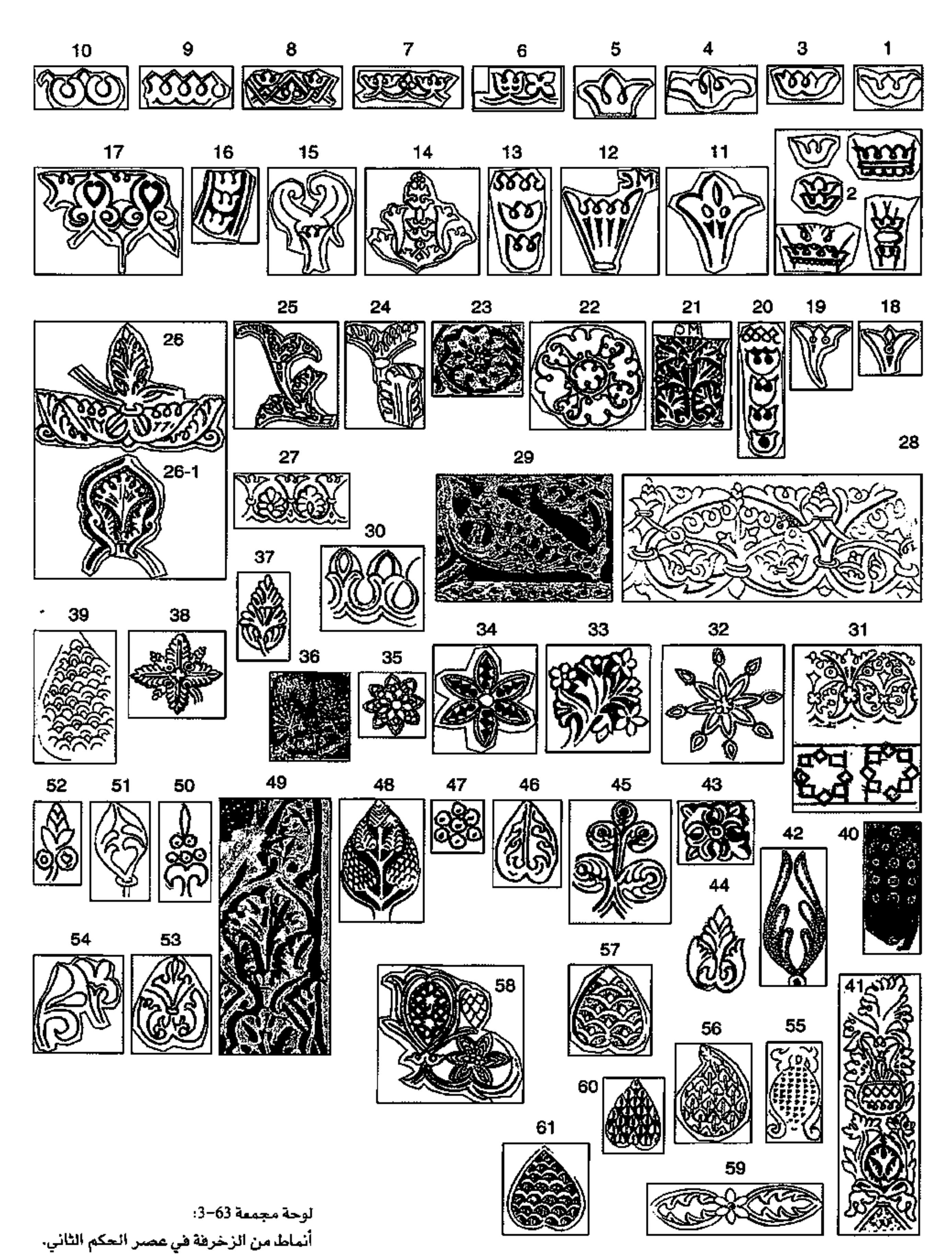
لوحة مجمعة 63-1:

زخارف العقود في التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني.



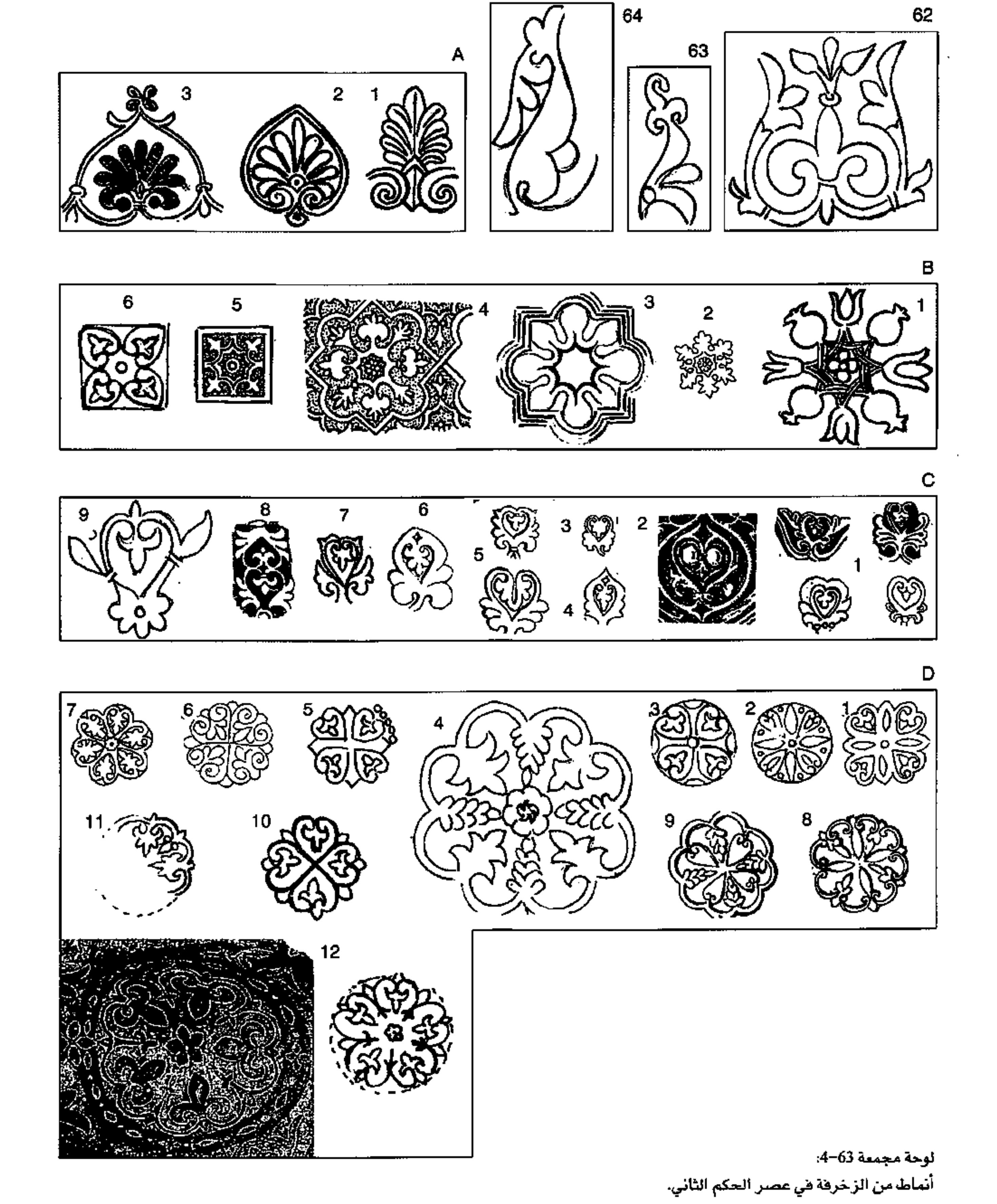
لوحة مجمعة 63-2:

زخارف نباتية من الفسيفساء، القبة المركزية للحكم الثاني، 1، 2، 3، فسيفساء في «ماتورانا» صقلية (ق12)، 4، 5، 6: قبة من قرطبة 7: من كاتدرائية باليرمو.



لوحة مجمعة 63-3:

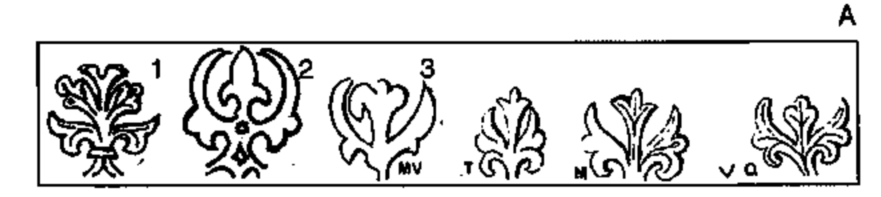
أنماط من الزخرفة في عصر الحكم الثاني.



لوحة مجمعة 63-4:

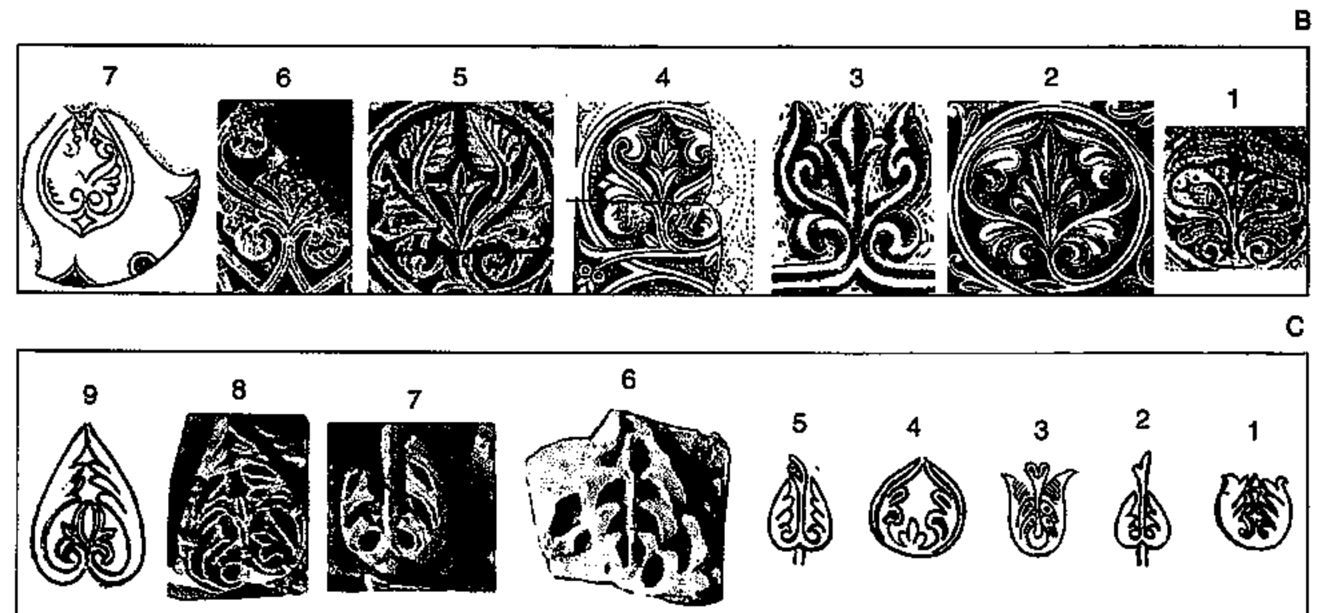
أنماط من الزخرفة في عصر الحكم الثاني.

A

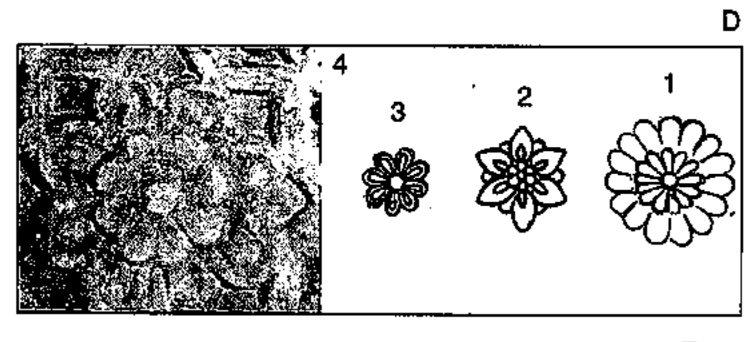


B

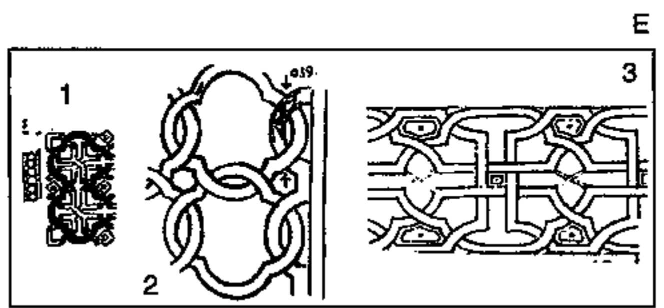
C



D

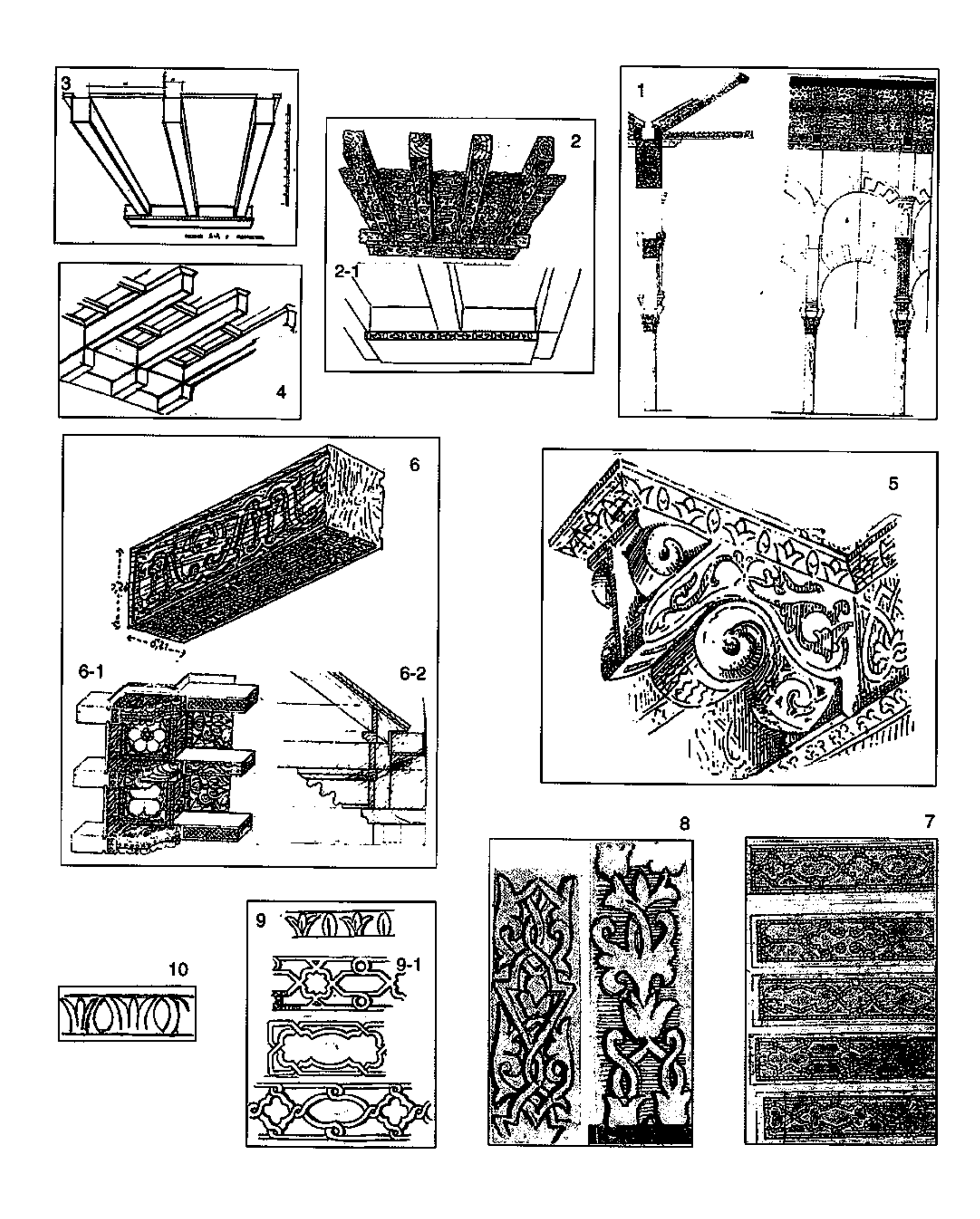


E



لوحة مجمعة 63-5:

أنماط من الزخرفة في عصر الحكم الثاني.



لوحة مجمعة 64:
سقف المسجد الجامع في عصر الحاكم الثاني.

74) التي تضم زخارف هندسية غريبة وقليلة في الطبلة، أما النوافذ العليا فهناك شبكة من الصلبان المعقوفة في شرائط من الطين المحروق (4)، أما طبقة التكسية الخاصة بالبراذع ففيها شجرة الحياة وهذا موضع غير معهود لها حتى الآن وكذلك تطورها النباتي؛ أما تسلسل أبواب المنصور فهو يسير على إيقاع واحد، أو بمعدل باب بين كل دعامتين أو برجين وهذا ما كان معمولاً به في توسعة الحكم الثاني.

قام المنصور أيضاً بتوسعة صحن عبد الرحمن الثالث من الجهة الشرقية واستفاد من الأكتاف السائدة والأعمدة في إقامة البوائك الجديدة (فيلكس إيرناندث)؛ وللصحن الجديد جباً وصهريجاً تحت مستوى الأرض (لوحة مجمعة 75: 1) أشار إليه ابن عِذاري ولكن بشكل فيه غموض شديد، ويقع الصهريج إلى جوار الحائط الشرقي الذي زال من التوسعة التي تمت في عصر الحكم الثاني طبقاً لمخطط المسجد الذي أعده جومث مورينو (لوحة مجمعة 3: 6) والمبنى كله من الحجارة المغطاة بطبقة من الجصّ الأحمر العازل حسب ما هو معتاد في مثل هذه الإنشاءات، ويبلغ طول ضلع الصهريج 14.50م. مربع الشكل وله أربعة أكتاف على شكل علامة + ترتبط وتتوافق مع الحوائط الأربعة، إضافة إلى عقود نصف أسطوانية وقباب ذات حواف، أي أننا نجد تسع وحدات مربعة ومتساوية على نهج الصهاريج البيزنطية، مثل بازليكا «ماجوروم» في قرطاج (5) حيث نجدها هنا ولها تسع قباب مشطوفة، كما يتكرر الشكل نفسه في جب «ميساس دي لاس مارموياس» (ملقة) (2) الذي يرجع إلى القرنين التاسع والعاشر (مانويل ريوريو)، هذا المخطط يقدم لنا في نهاية المطاف بنية مسجدَين غربيين هما مسجد بوفتاتة في سوسة (ق 9) ومسجد الباب المردوم في طليطلة (999م)، يليه مسجد تورنرّياس في المدينة نفسها، ولازالت هناك في الجدران الطرفية للمسجد العامري بعض المزاريب عند منطقة الصحن حيث رقم (3) في الحائط الشرقي، ورقم (4) في الجهة الشمالية، أما الرفرف فوق البائكة الخاصة بالحائط الجنوبي للصحن فتوجد بها كوابيل modillones ذات حليات معمارية نصف أسطوانية baqueton متراكبة والشريط الأوسط في الواجهة مزخرف بزخارف نباتية، وكأن ذلك كله سيراً على الرفرف الذي يوجد في المكان نفسه والذي يرجع لعبد الرحمن الثالث (لوحات 1 - 27: 1، 7 و 30: 6) وفي الحائط الشمالي للصحن، سيراً على مخططات المسجد التي أعدها جومث مورينو وفيلكس إيرناندث، نرى بابين في التوسعة التي جرت في عصر المنصور، أحدهما ذو عتب وله عقد مشرشر فوقه (لوحة 75: 6)؛ هناك الباب القائم في الضلع الشرقي وهو عبارة عن باب صغير على شاكلة الباب المسمى سانتا كتالينا وهو باب مواز للباب الذي يرجع إلى عصر الإمارة، باب سان استبان، الكائن في الضلع الغربي، والذي جرى ترميمه بالكامل في العصر المسيحي.

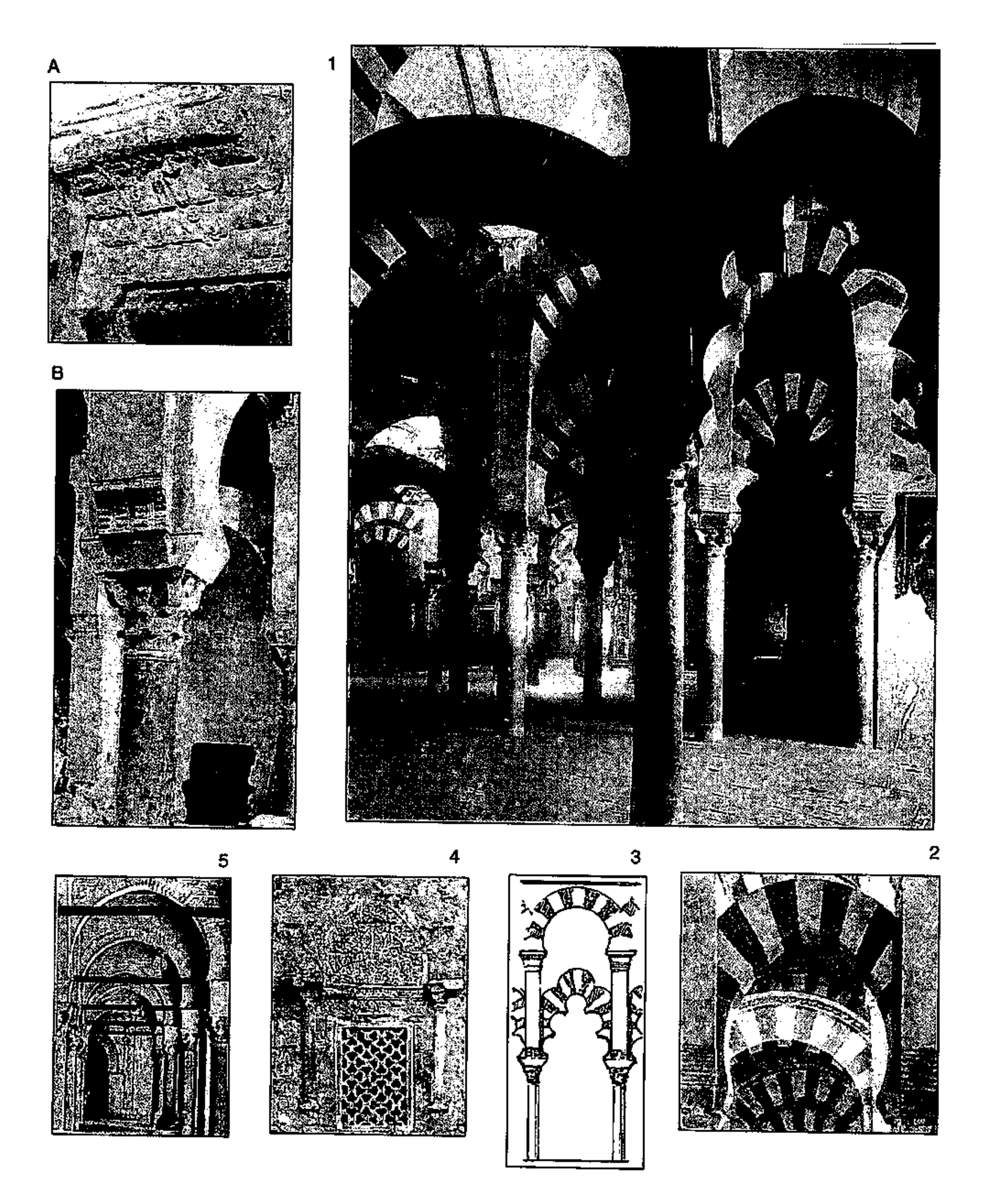
هناك عمل آخر من أعمال المنصور بن أبي عامر خارج نطاق المسجد، يتمثل في الحوض الأشبيلي الذي جرى تصميمه ليكون في المدينة الزاهرة، أي المدينة التي أسسها ذلك العاهل على الشاطئ الآخر لنهر الوادي الكبير عام 978م وقد ورد هذا في أحد النقوش التي تحيط بأحد الأضلاع (لوحة مجمعة 75-1: 4)، وترجع أهمية هذه القطعة، من المنظور المعماري، إلى أن فيها ثلاثة عقود مفصّصة ولكلٍّ طنفه الخاص به، وربما كان هذا الشكل تقليداً حراً لعقود واجهات صحن المسجد، هذا إذا ما استغنينا عن العقود المفصّصة التي هي في الواجهات من العقود الحدوية؛ وعلى الجانب الآخر من الشارع، أمام الواجهة الشرقية لتوسعة المنصور، تمكن أ.خ. مونتخو قرطبة من إجراء الحفائر في الميضأة التي أسسها العاهل طبقاً لرأي ذلك الباحث (لوحة مجمعة 75-1: 1، 2)، حيث تصل مساحتها حوالي 90م^2 وفيها صحن فيه بالوعات صرف ونوع من الدهليز وبعض القنوات والسقاية. هذه الميضأة ومعها ميضأة

مسجد مدينة الزهراء (3) هما الوحيدتان اللتان أمكن رصدهما في العمارة الدينية القرطبية خلال القرن العاشر، ذلك أن تلك الميضآت الأربع التي ورد ذكرها في عصر الحكم الثاني، طبقاً لابن بشكوال، والغير معروفة المواضع، لا تزال قيد النسيان؛ وبناء على حجم الميضأة التي جرت بها الحفائر نقول إنها كانت بمثابة صالة مكملة للمسجد وهي منعزلة بالكامل (2X)، غير أن هذا كان عكس الميضأة القديمة التي ترجع إلى عصر هشام الأول، حيث يلاحظ أن أطلالها التي جرت الحفائر فيها ملاصقة تماماً للحائط الشرقي للمصلّى المفترض المكون من أحد عشر رواقاً والذي يرجع لعبد الرحمن الأول، لكن أرى أن لا زال هناك شك فيما إذا كانت الميضأة الأخيرة التي جرت فيها الحفائر تنسب إلى المنصور أو أنها ترجع لعصر الحكم الثاني، ذلك أن أعمال البناء فيها تتوافق مع الحوائط التي ترجع لعصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني، ونمط رص الحجارة بها، آدية وشناوي، ويلاحظ أن مداميك شناوي هي مدماك واحد أو اثنان مستقلان، بينما نجد أساسات الميضأة عبارة عن مداميك شناوي، نراها في القاعدة التي ترجع إلى عصر عبد الحمن الثالث، ومن أمثلة ذلك أحواض جسر المياه فوق مدينة الزهراء، وهذا نموذج معماري قديم يتمثل في مداميك شناوي جرى التداخل فيما بينها وذلك كوسيلة لدعم الحائط من الأساس؛ أضف إلى ذلك أن الحائط الشرقي لتوسعة المنصور، يضم مدماك آدية، يليه مدماكان، أو ثلاثة، شناوي، ويصل العدد إلى أربعة ذات سُمك يصل أحياناً إلى أقل بكثير من 18 سم وهو سُمك الكتلة الحجرية الذي نجده في الميضأة التي جرت فيها الحفائر، ومع هذا ليس من المستغرب أن نجد هذا السُمك في بعض الحوائط في مدينة الزهراء، وينسب إلى عبد الرحمن الثالث.

عنى المهندسون المعماريون الذين وقع على عاتقهم القيام بتوسعة المسجد في عصر المنصور، التوسعة الأهم في المغرب الإسلامي، كما سبق القول، بأن يتواءم إسهامهم مع المبنى السابق الذي حظي بالقدسية على مدى قرنين من الزمان، وبالتالي فإن العاهل الجديد لم يفعل شيئاً إلا الاستمرار على الخط المحافظ الذي سار عليه الحكم الثاني، أي على وقع إسهام عبد الرحمن الثاني حيث احترم شكل الحرف T في المخطط الذي فرضه ذلك، وللتبسيط نقول لقد حدث هنا ذاك الذي وقع بالنسبة لمساجد طليطلية بسيطة، وكذا أخرى في مدن مختلفة، حيث جرت إضافة بلاطة أو بلاطات جديدة، وكان هذا من الأمور المألوفة في القرن الحادي عشر، ولهذا فإن ما حدث بالنسبة للمسجد القرطبي هو ما حدث للمسجد الطليطلي وكذا المسجد الجامع في المرية حيث جرى مدّ حائط القبلة؛ وفي قرطبة، عندما تم مدّ حائط القبلة ثم الاستغناء في هذا الجزء عن الرواق أو الجزء الأفقي لحرف T وبالتالي فإن المسجد الحقيقي الذي إليه يذهب المصلّون هو الذي أضافه الحكم الثاني من المحراب والقباب الثلاث والمقصورة. إذن نجد أن فن المنصور كان يتّسم بالفقر ولم يقدم شيئاً ذا بال؛ ويحلو لي بالنسبة لمخطط المسجد، مع نهاية القرن العاشر، مقارنته بالمسجد الجامع في سبتة بعد التوسّعات التي جرت خلال القرن الثاني عشر (انظر الفصل الأول، لوحة 83: 7): فقد كان في البداية مكوناً من خمسة أروقة وله مئذنة، ثم جرت توسعته نحو الشرق والغرب، وأصبح عدد أروقته 22 خرج أوسطها، القديم، والمحراب عن المركز، وتضاعف حجم الصحن على أساس التوسعة، أي هناك القديم وآخر أكبر منه في الضلع الغربي، وقد تم الاحتفاظ بالصحن موحّداً في التوسعة، التي جرت في عصر المنصور.

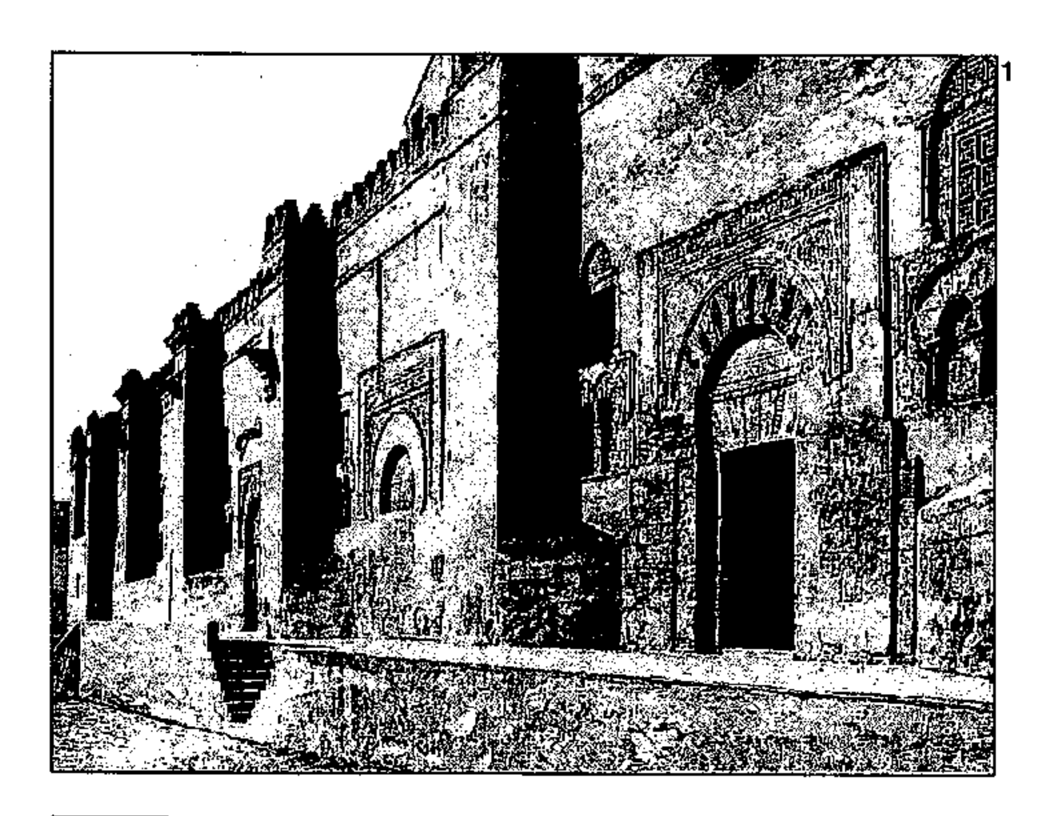
14 - الخلاصة:

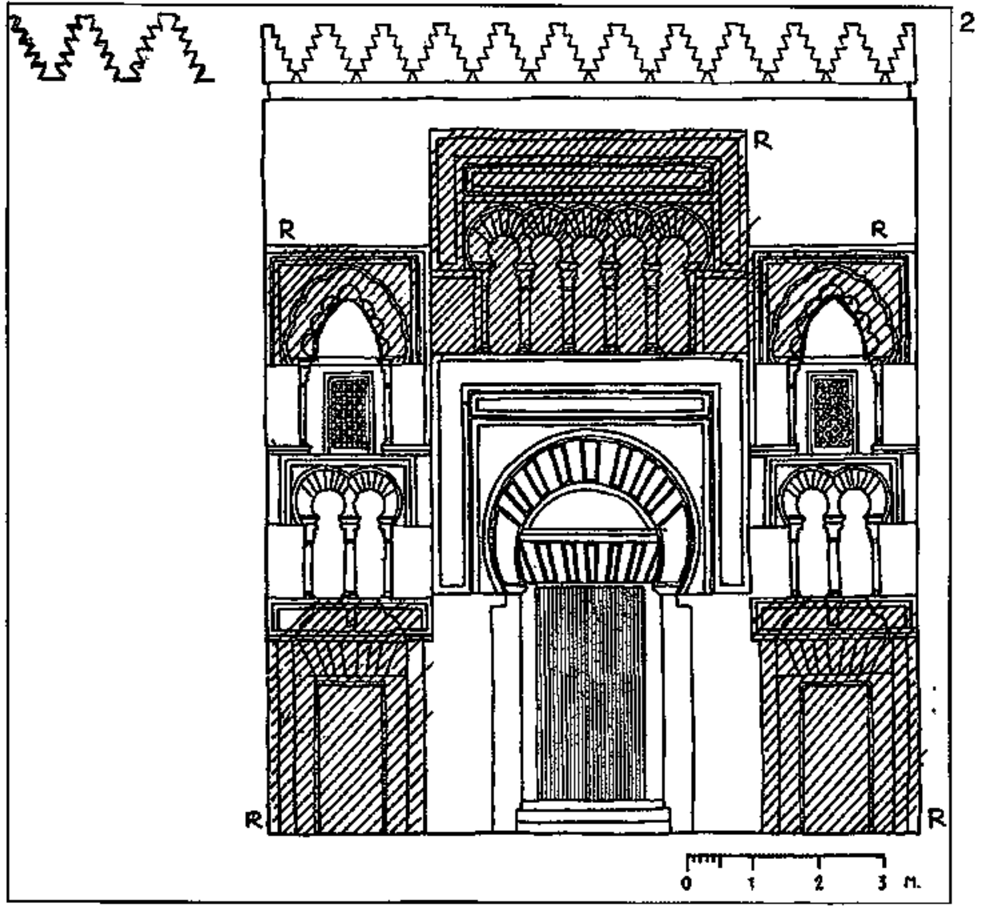
استعان إيورت ببعض الآراء التي قال بها مؤرخون وباحثون سابقون وقدم لنا خلاصة عن مسجد قرطبة الجامع حيث سلط الضوء في الأساس على التوسعة



لوحة مجمعة 65:

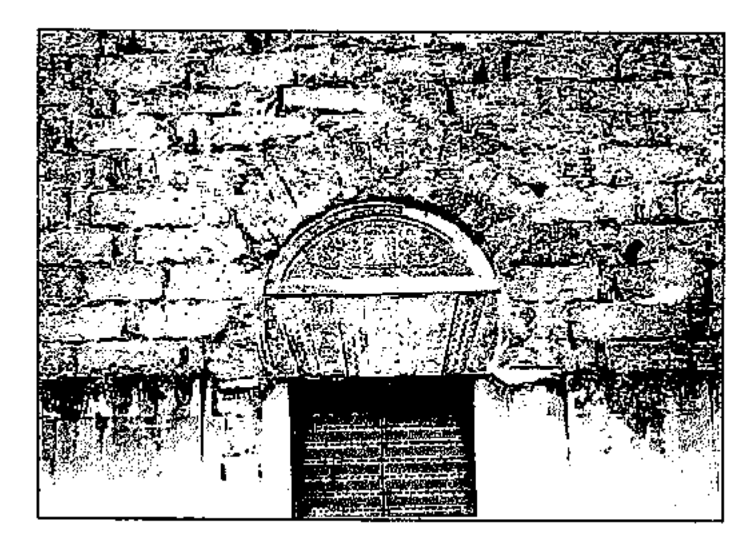
توسعة حرم المسجد الجامع في قرطبة - عصر المنصور بن أبي عامر.

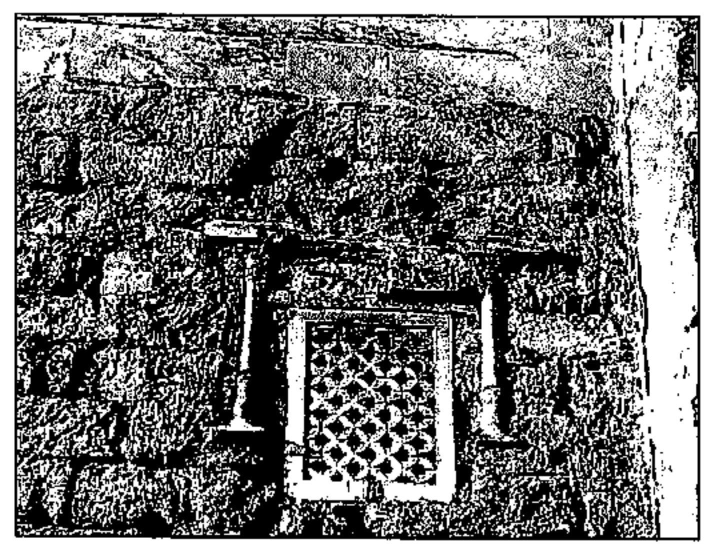


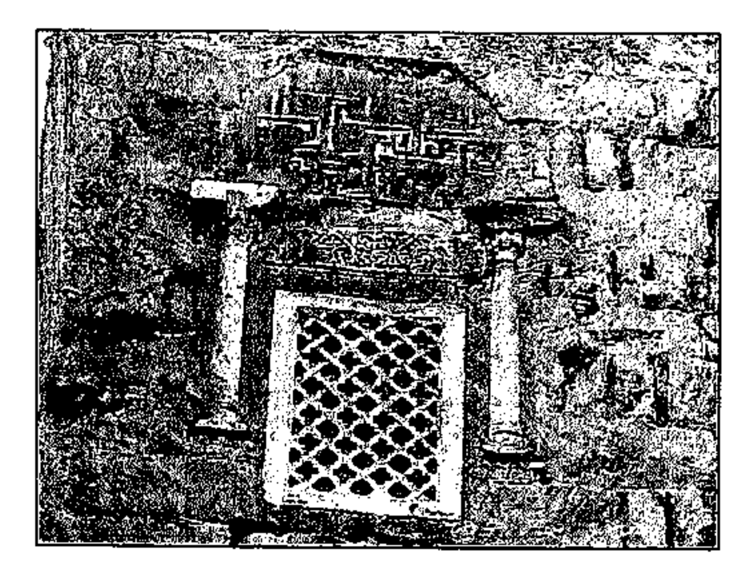


لوحة مجمعة 66:

أبواب خارجية. توسعة المنصور.

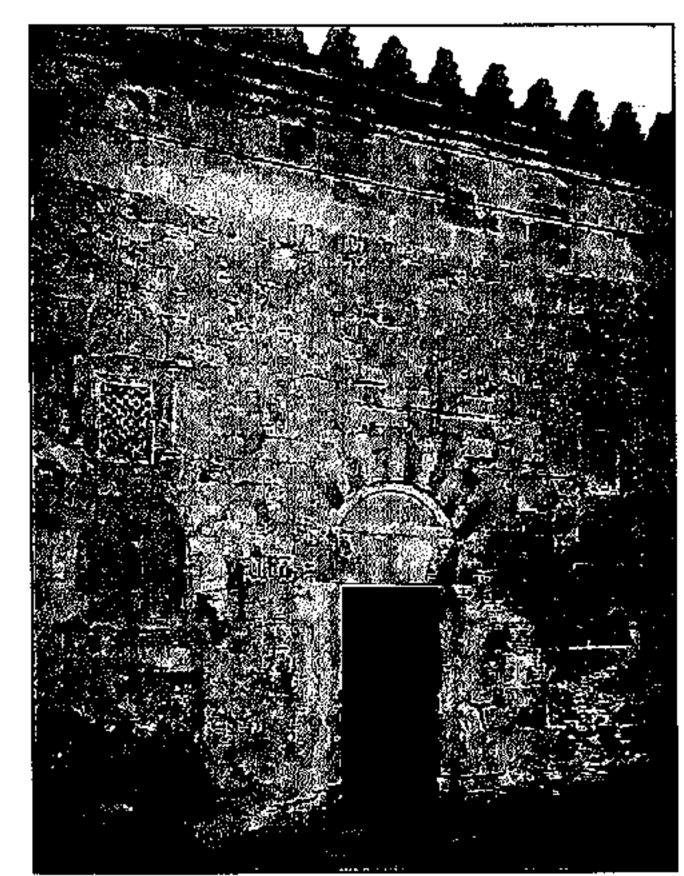


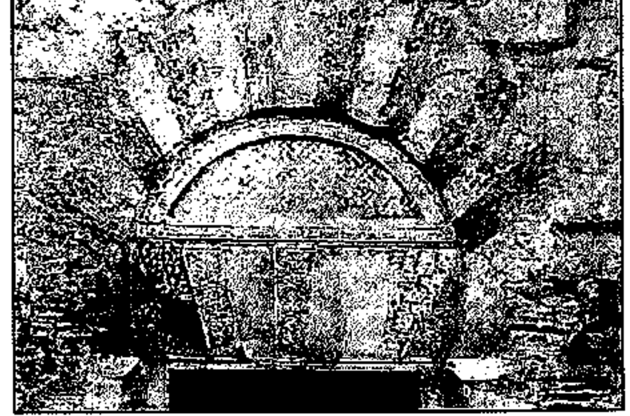




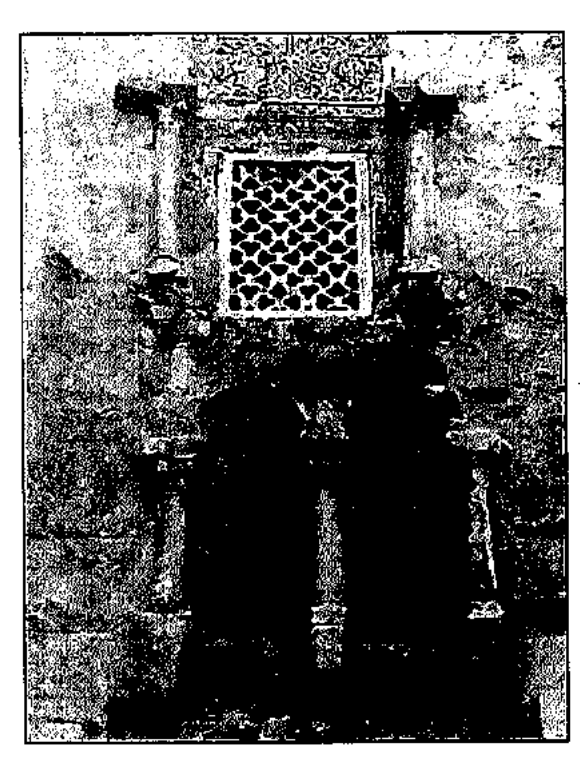
لوحة مجمعة 67:

أبواب خارجية، توسعة المنصور - باب ا.

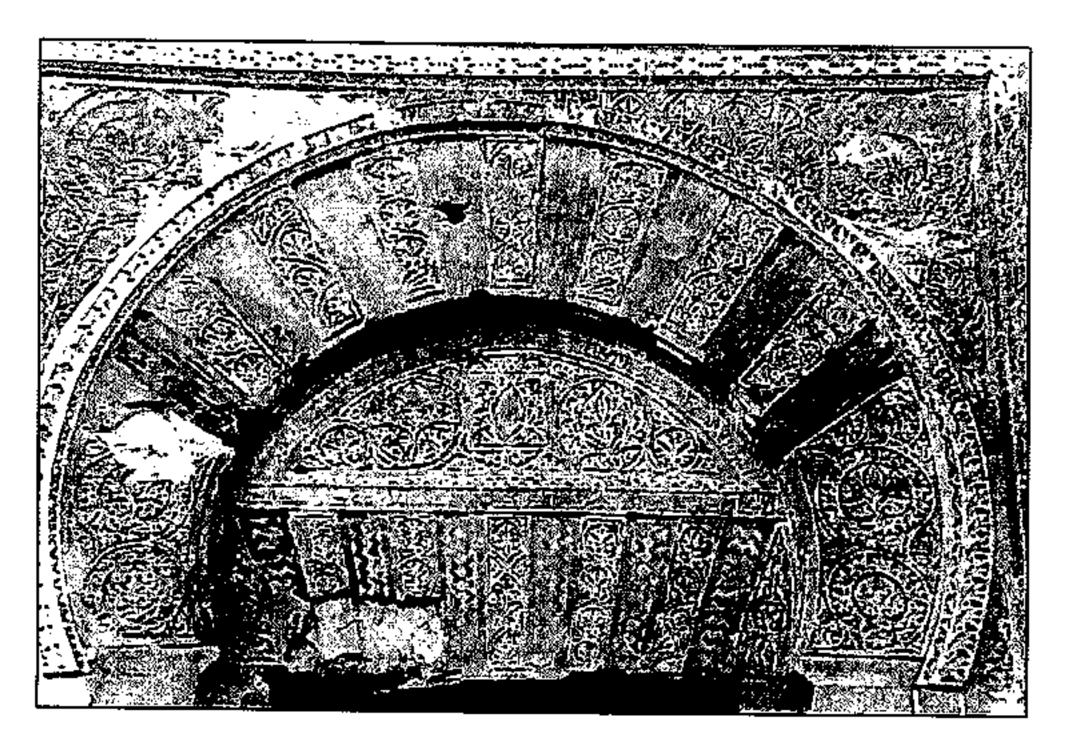


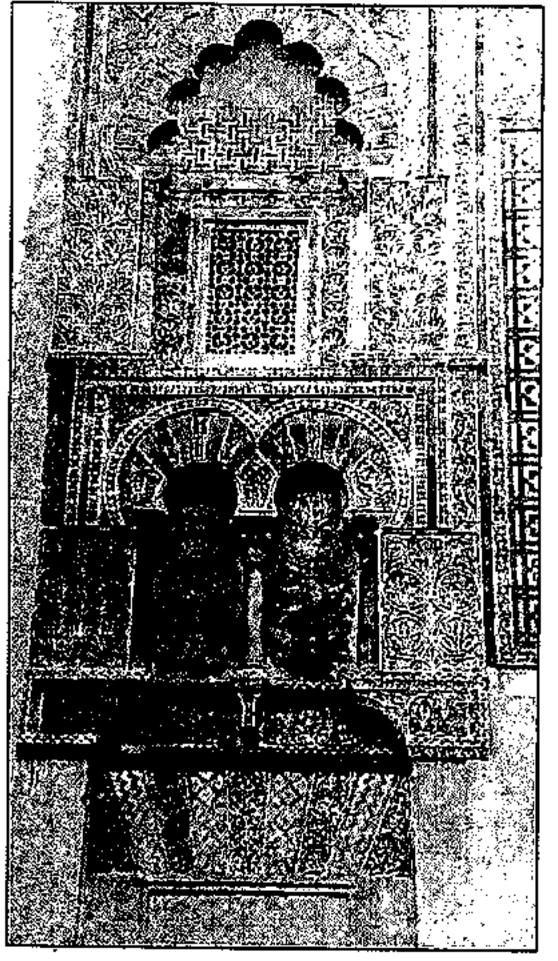


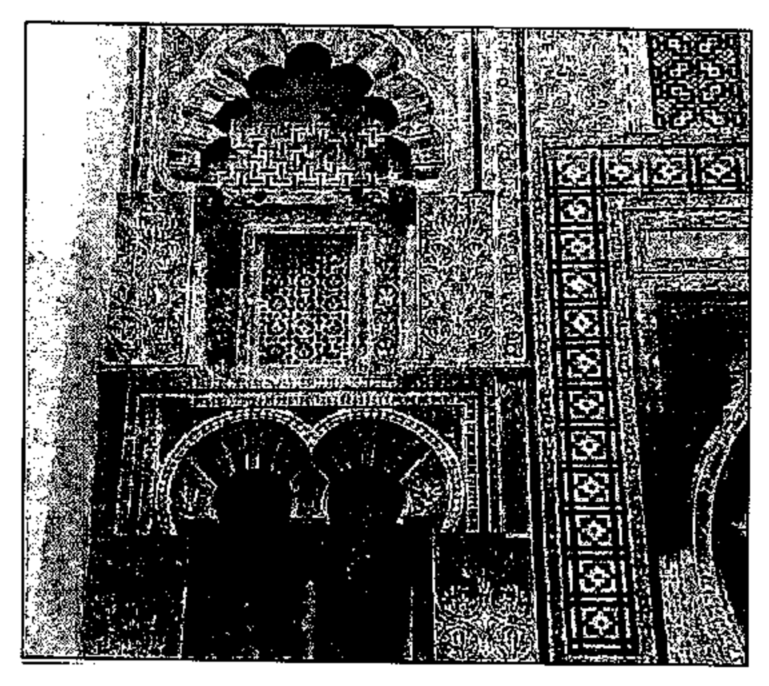




لوحة مجمعة 68:
أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 2.

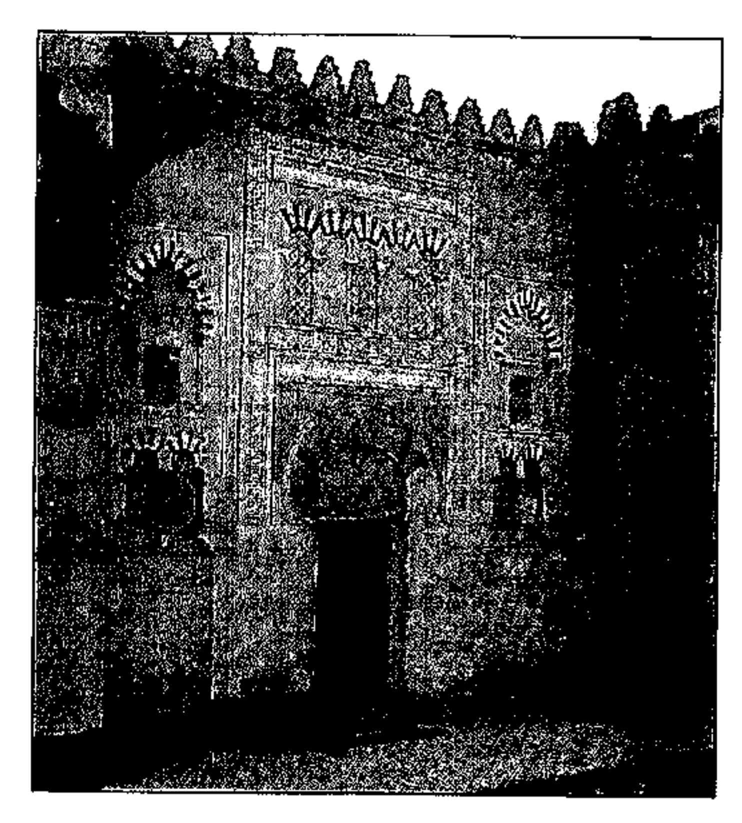


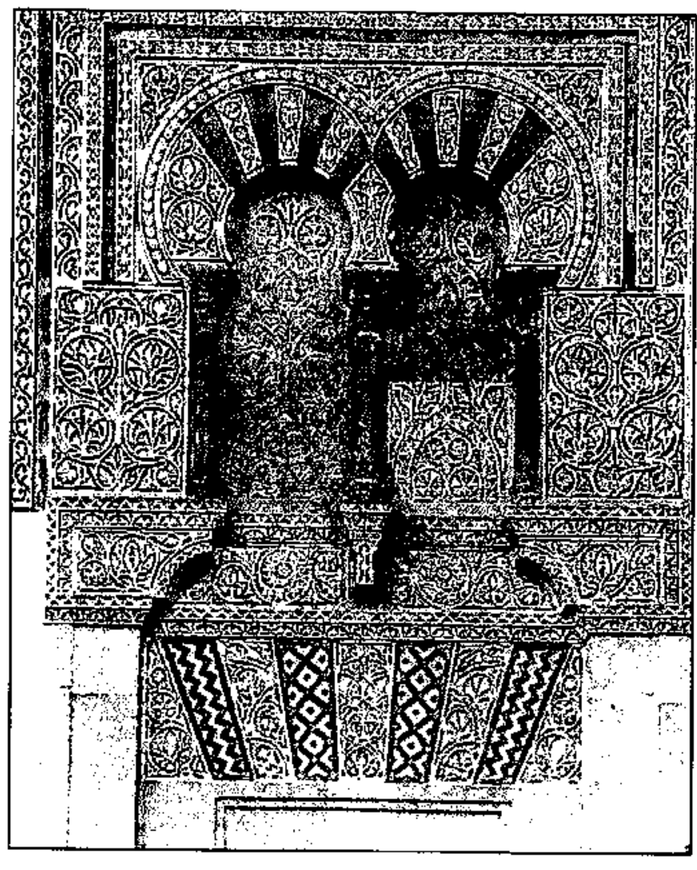




لوحة مجمعة 69:

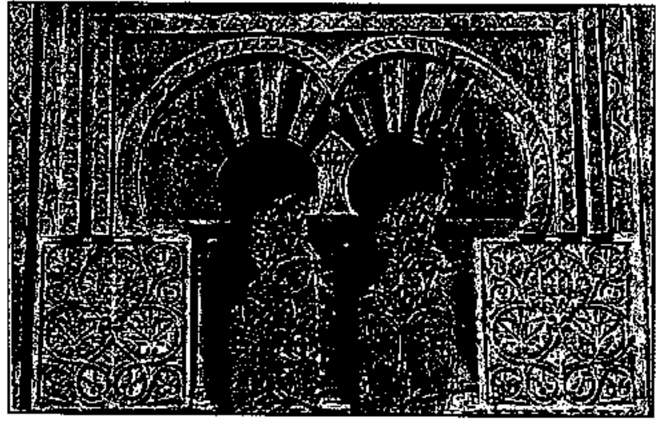
أبواب خارجية. توسعة المنصور - باب 3.





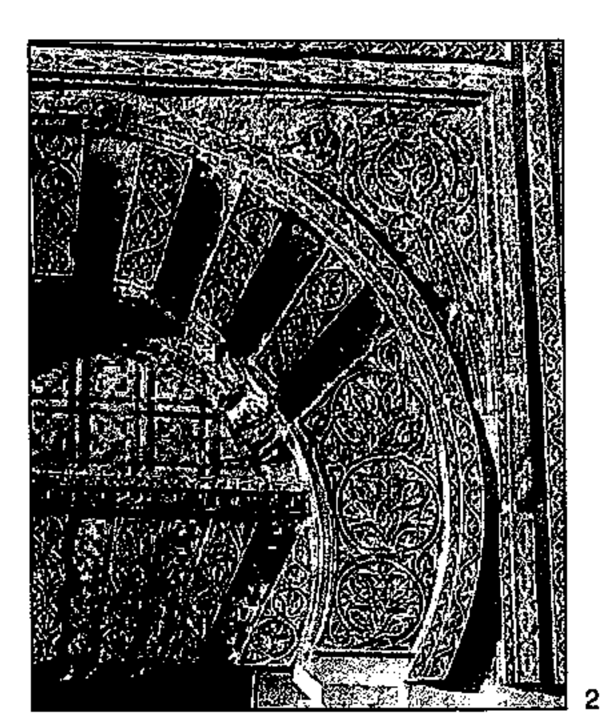
لوحة مجمعة 70:

أبواب خارجية. توسعة المنصور - باب 3.

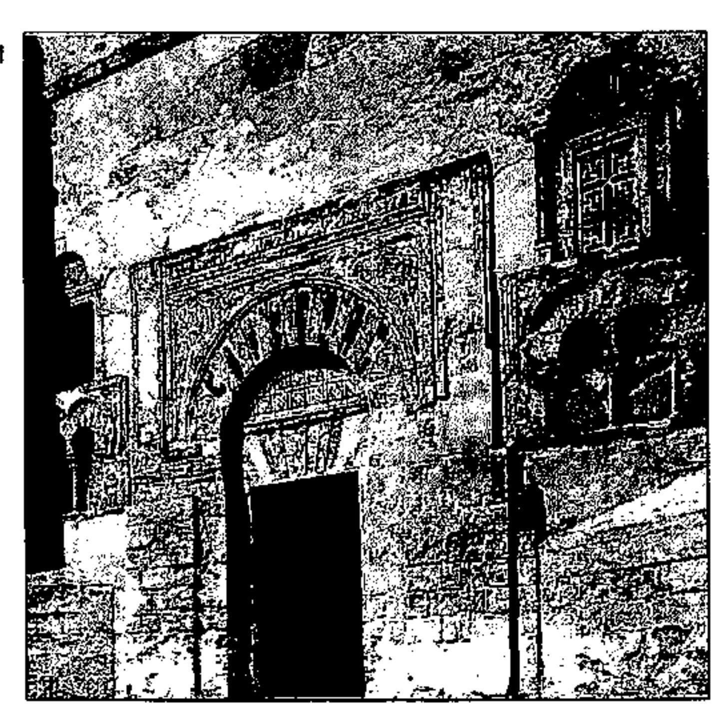


لوحة مجمعة 71:

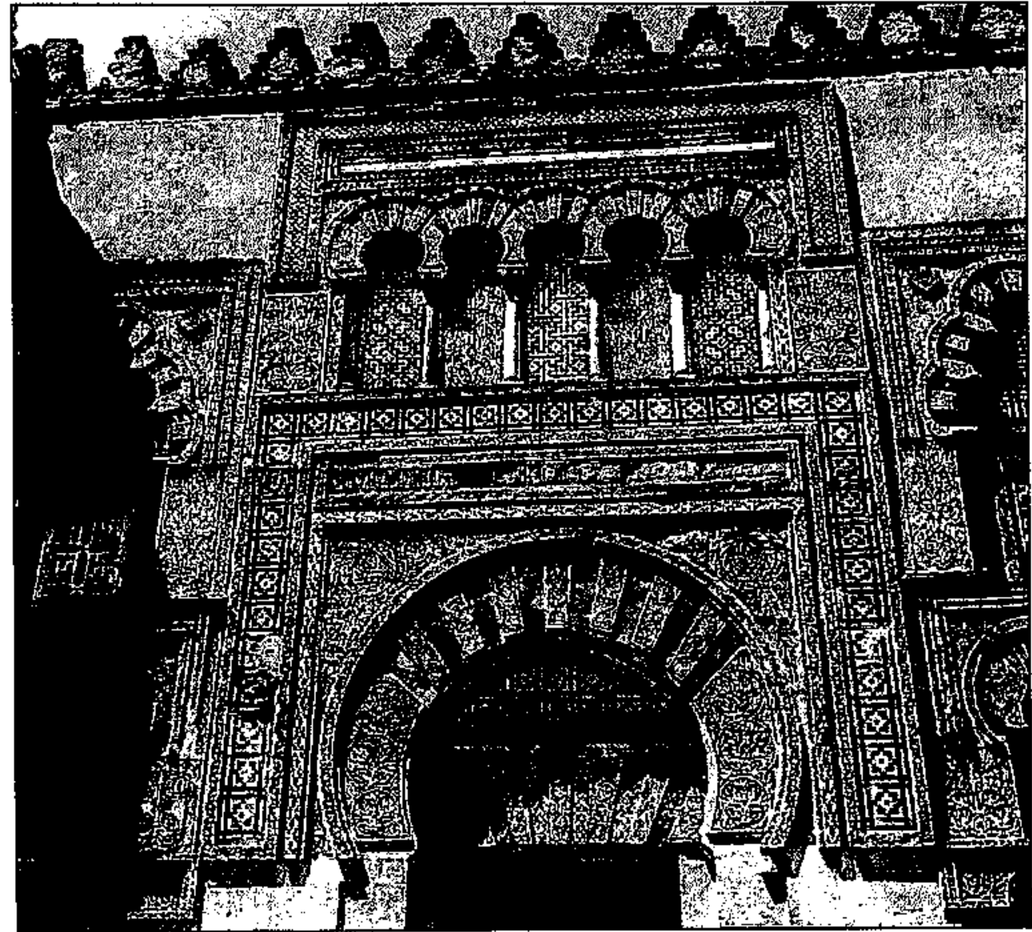
أبواب خارجية. توسعة المنصور - باب 4.



2



1

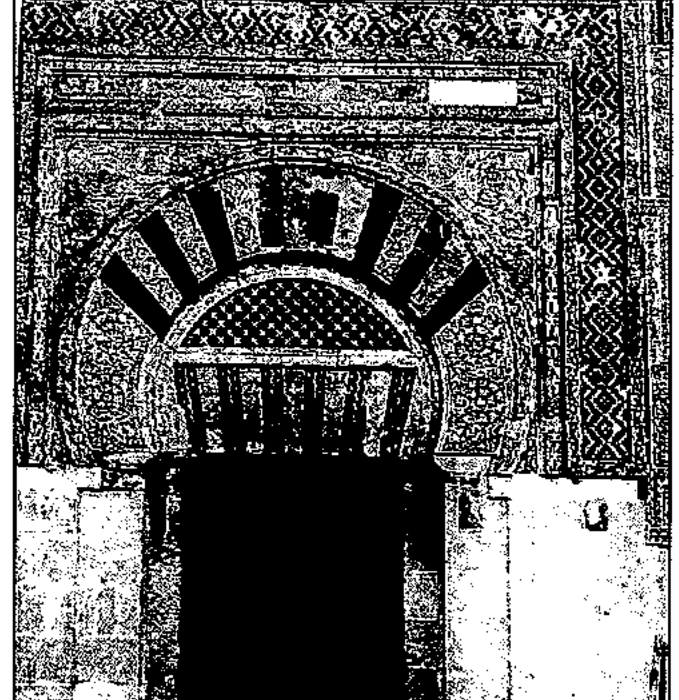


3

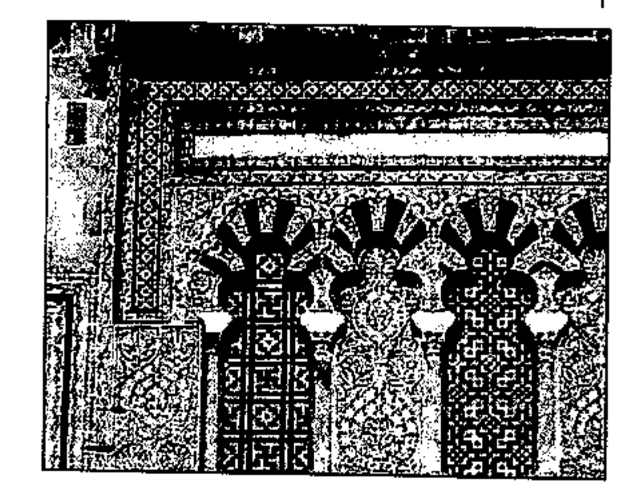
لوحة مجمعة 72:

أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 5.

2



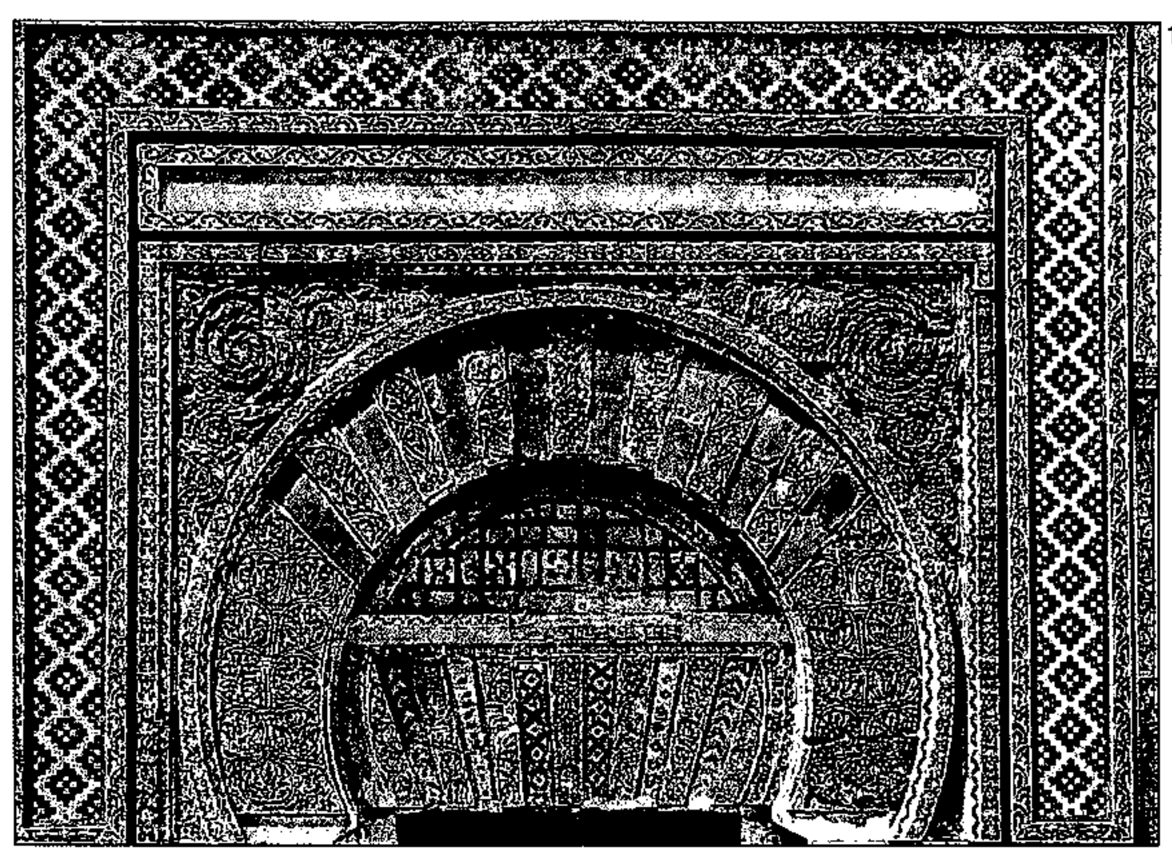
1

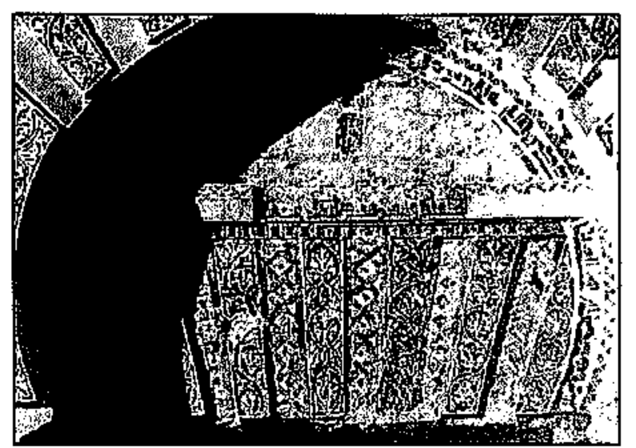


3

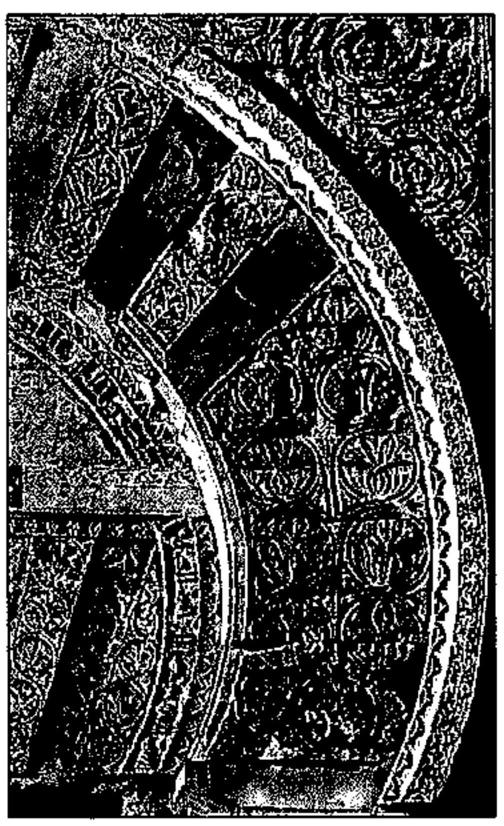
لوحة مجمعة 73:

أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب :61، 2 ؛ باب 4.



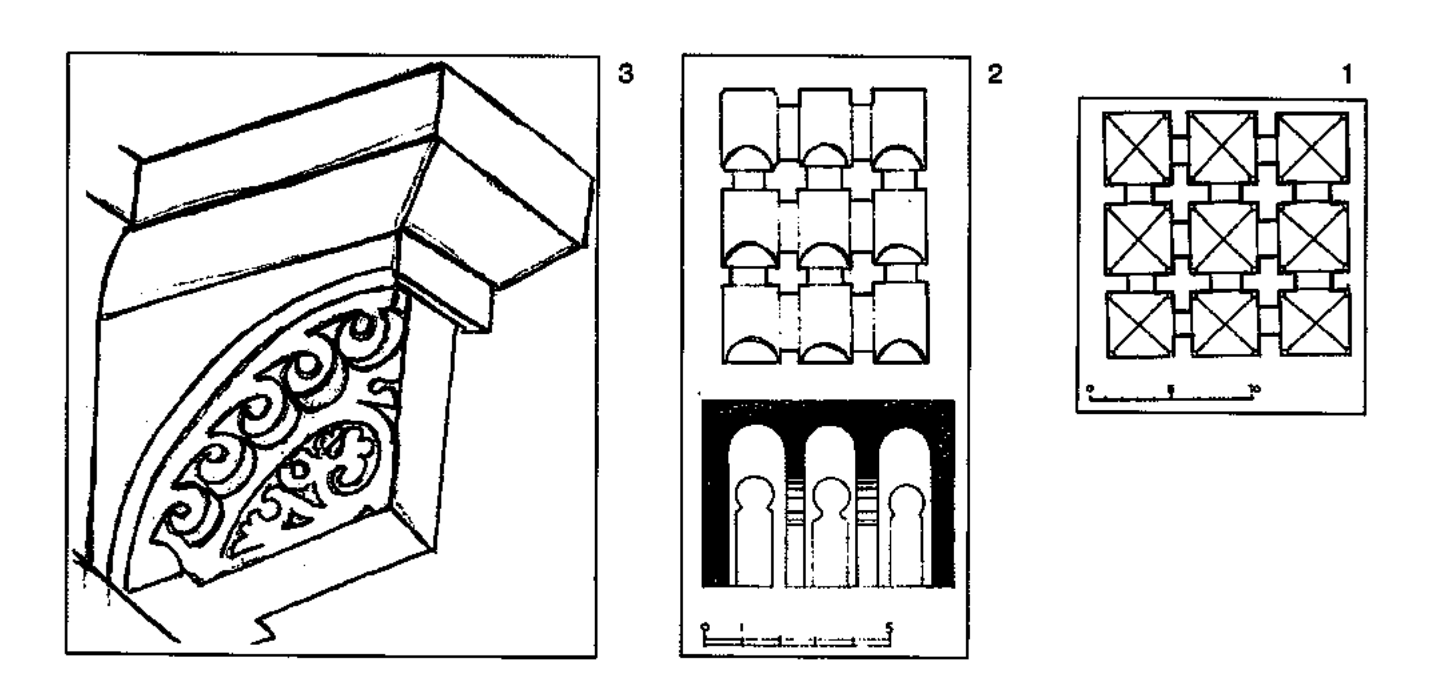


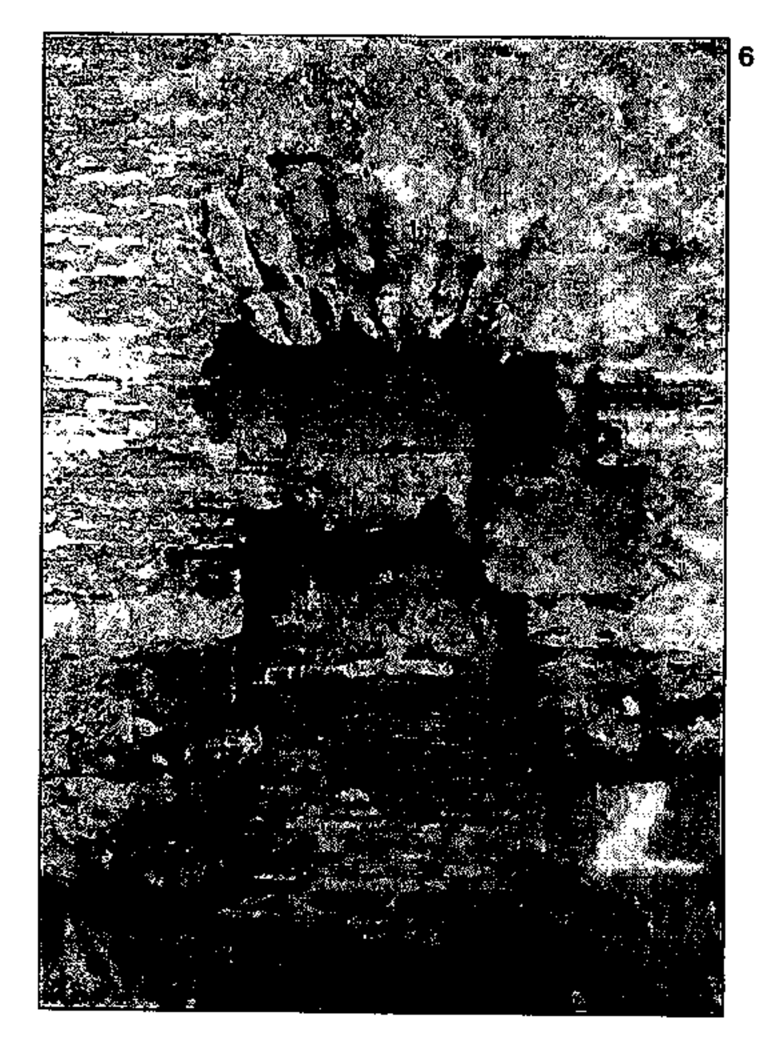


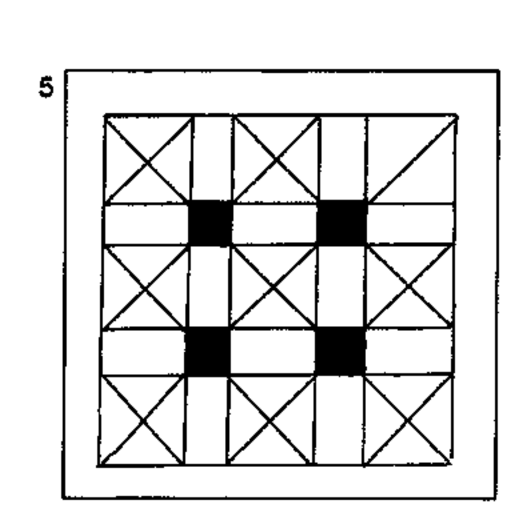


لوحة مجسمة 74:

أبواب خارجية. توسعة المنصور – باب 7.

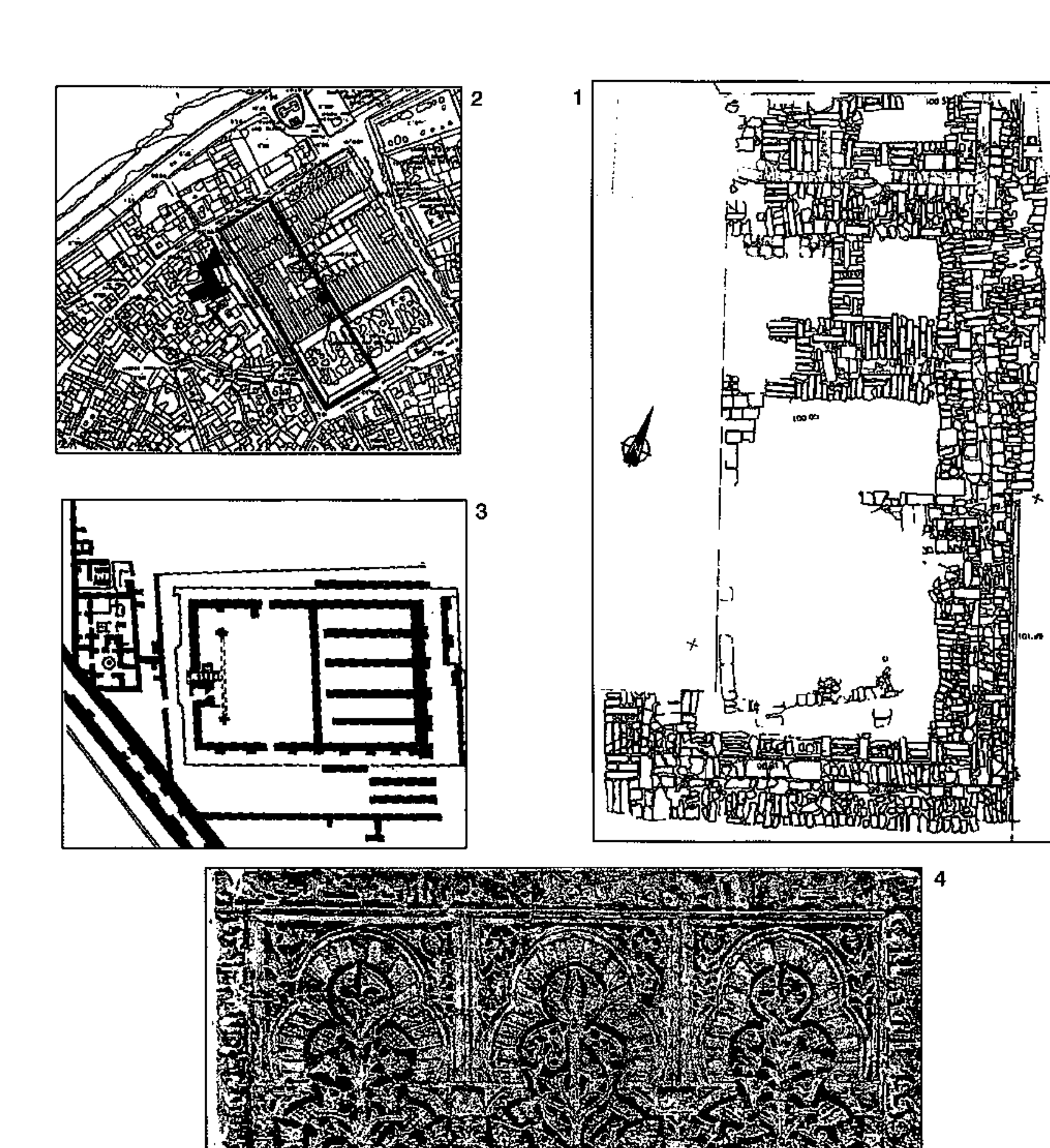






لوحة مجمعة 75:

كوابيل وباب الصحن. توسعة المنصور.



لوحة مجمعة 75-1:

الميضأة في المسجد الجامع بقرطبة (1 -1، 2) ومدينة الزهراء (3) وحوض المنصور بمدينة الزهراء.

التي جرت في عصر الحكم الثاني: «فالصالة، أي الجزء المسقوف، هي ثمرة مراحل أربع استمرت على مدار أربعة قرون، وهي رمز وتعبير عن المراحل المختلفة للنهضة في المغرب الإسلامي خلال عصر الخلافة الأولى في المغرب الإسلامي، وهي ثمرة سياسية تتسم بأنها محافظة في المقام الأول، الأمر الذي يفسر هذا الأساس التقليدي المستمر في مراحل حياة المسجد كافة؛ وقد أدى صعود نجم الأمويين وازدهارهم في المغرب الإسلامي لفتح الباب أمام التجديدات التي جاءت ولكن متأخرة بشكل ملحوظ؛ وعندما نتناول الأمر من الناحية النمطية المعمارية، الحرف T، تجد أن تطوره أمر قائم في المساجد الغربية وقد سبق وجود هذا النمط في المسجد الأقصى في نهاية القرن الثامن، أي في اللحظة نفسها التي تأسس فيها المسجد القرطبي ولم يكن ذلك، خلال الثلث الأول من القرن التاسع، بشكل نقي وكلاسيكي، عند إعادة بناء الأغالبة لمسجد مهم آخر في المغرب الإسلامي وهو مسجد «سيدي عُقْبة» بالقيروان، لكنه ظهر في قرطبة، ولكن ليس قبل تولي الخليفة الثاني، أي خلال النصف الثاني من القرن العاشر. ونذهب إلى ما هو أبعد من ذلك ونقول إن الحكم الثاني قد أعطى أولوية للنمط القديم للمسجد الأقصى.. فهل كان الخليفة الأموي في المغرب الإسلامي يستوحي أعمال سلفه، من الأمويين في سوريا، وفي الحرم الشريف بالقدس؟ إذا ما نظرنا إلى مسجد سيد عقبة بالقيروان نجد أن الأغالبة، ربما ساروا على نهج الخلفاء العباسيين بأن نهلوا روحياً من مسجد الصخرة، فهل جرى استلهام ذلك - المسجد الأقصى - في المسجدَين الأكثر أهمية في المغرب الإسلامي وهما مسجد القيروان ومسجد قرطبة، في ظل ظروف تاريخية سياسية مختلفة؟ لقد أسهم النمط المعماري لمسجد قرطبة في الارتقاء به ليكون نموذجاً يُحتذى». يلاحظ أن هذه الخلاصة صمتت عن ما يدين به المسجد الجامع في قرطبة لمسجد مدينة الزهراء، سواء كان قليلاً أم كثيراً، حيث بدأ هنا طريق التجديد في العمارة الدينية في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني.

هناك اتفاق بين جميع الباحثين على إدماج المسجد الجامع بقرطبة في إطار المساجد الكبرى في المغرب والمشرق الإسلاميين، فمن حيث المخطط هناك تتابع في العناصر من مئذنة مكونة من طابقين وصحن له بوائك ثلاث وحرم بأروقته الطويلة المتجهة نحو حائط القبلة والمحراب، ومن منا يخالجه الشك في سير هذا المخطط على شاكلة النموذج المشرقي الذي برز في مراحل مختلفة بسبب وجود الشرافات المسنَّنة والعقود المفصَّصة والزخارف العباسية للأسقف الخشبية؟ إن جامع القيروان يساند المسجد القرطبي في فصل التجديدات، في عصر الحكم الثاني، وخصوصاً في المفاهيم المعمارية والزخرفية في القباب ذات الأوتار ووضعيتها في النمط المعماري على شكل حرف T؛ وهنا أعتقد أن القيروان قد سبقت قرطبة في إقامة صلات أسلوبية بالمساجد المشرقية، وكان صدى هذه المساجد قد وصل فنياً إلى القيروان لكنهم سمعوه متأخرين جداً في قرطبة، وبالتالي كان مسجد القيروان محط اهتمام دائم مشيراً إلى المدينة المنورة أو إلى المسجد الأقصى، لكن هذا لم يؤثر كثيراً على الشخصية العبقرية التي عليها المسجد الإسباني الإسلامي التي تجلت أساساً في المساقط الرأسية والعقود المتراكبة التي استلهمت جسور المياه الرومانية، حيث تحولت بعد اتخاذها في عصر الإمارة إلى أمر يقتصر على المسجد الجامع واستمر حتى نهاية التوسعات؛ وهذا التبنّي الذي تم باستخدام العديد من التقنيات، هو أقرب إلى المرحلة التي تمت في عصر عبد الرحمن الثاني عن الفترة الخاصة بتأسيس المسجد، كما نجد أيضاً إقامة واجهات كعلامات معمارية مهمة جاءت من روما أو الموروث الهلنستي؛ وكلا هذين الحقلين يؤكدان لنا أن اللقاء بين المشرق والمغرب قد جرى في إطار روح عامة وقواعد أساسية غربية؛ فها نحن نرى العالم القديم الذي تعرض لتحولات مهمة لكنه قائم في

شكل العقود ذات الطابقين وجرى استلهامه من أعمال نفعية ليكون أحد مكونات مبنى مقدس، وقائم كذلك من خلال التيجان المنتشرة في كل مكان بالمسجد والتي ترجع إلى ما قبل العصر العربي، ثم أصبحت بعد ذلك نقطة انطلاق لنحت تيجان جديدة خلال القرن العاشر؛ كما أن العناصر الزخرفية، ابتداء بالعقد الحدوي، لها إيقاعها وتطورها الشديد ببيزنطة وما هو قوطي عن ما هو قائم في دمشق أو القدس، وبالتالي نجد في قرطبة القرن العاشر (المسجد الجامع بمدينة الزهراء) العقد بسنجاته ذات الزخارف المحفورة، وهذا ابتكار عظيم؛ عندما نتأمل الشبه بين مسجد ذي أروقة متجهة نحو صدر المسجد في الجنوب، وكذا في صالونات مدينة الزهراء التي تبدو وكأنها بازليكات رومانية أو بيزنطية، وهذا الغموض الذي يلف ما هو ديني وما هو ملكي، حيث مارسه قبل ذلك أباطرة القسطنطينية، لا يدفع أحداً أن يقول بأن نموذج المسجد الأقصى أو مسجد دمشق قد حلّ بالكامل في قرطبة؛ والقول بأن «المسجد» ما هو إلا عبارة عن أجزاء مختلفة سابقة جرى جمعها، ربما تجد في قرطبة خير دليل على صدقه بالمقارنة بالقيروان أو المشرق الإسلامي. تتوافق قرطبة والقيروان في الوصول تدريجياً إلى النضج الذي عليه مساجدها، فقد شهدت عمليات ترميم وإحلال لتلبية احتياجات المصلّين إلى فراغات أكبر، الأمر الذي ساعد في ظهور أسلوبين من الأساليب ذات الطابع المحلي، كل في مكانه، مع تأثر الإسهامات المشرقية؛ وبدأ كل مسجد مسيرته الفريدة ابتداء من مرحلة أولى أو بداية تكاد تكون أسطورية، ففي القيروان نجد مسجد سيدي عقبة، وفي قرطبة نجد مسجد عبد الرحمن الأول، وعندما نصل إلى مرحلة الازدهار، خصوصاً في قرطبة، نجد الخليفة الحكم الثاني يستقر في مكان حميم، سواء كان خاصاً أو مقتصراً عليه، وهي منطقة المقصورة، حيث نجد الفن يسير على قدم وساق مع العمارة الملكية بشكل أكبر مقارنة بالعمارة الدينية، وبذلك تتضح معالم الغموض البيزنطية القديمة لتصبح شيئاً جوهرياً عند الخليفة القرطبي. نجد الحكم الثاني خليفة قرطبة ثم المقتدر في سرقسطة وكل واحد منهما يصلي تحت قبة جديدة بأن تكون في قصر وليس في مسجد. وعلى هذا فإن المسجد الجامع بقرطبة يخلّف وراءه دخاناً كثيفاً يخفي به الماضي القوطي والمستعرب للمدينة وكنائسها وأبراجها وواجهاتها والفراغات الكائنة أمام المحراب، وما إذا كانت الكاتدرائيات القوطية في المدن الكبرى قد أثرت بدرجة كبير أو صغيرة في المسجد الكبير؛ وحتى نفيق من الخداع نقول إن المسجد من حيث المضمون كان ثمرة عالم ديني جديد هو الإسلام الذي انتقل من المشرق إلى المغرب وأخذ يوحّد العمارة الدينية أمام الوثنيين، وتجلى هذا التوحيد في ظل المساجد الجامعة التي كانت تظهر في المدن الكبرى؛ هذه العمارة الإسلامية، رغم انتشارها، ارتبطت بالوسط المحلي الفني، وسوف تخضع بعد ذلك للمخطط الديني الذي يتكون من مئذنة وصحن وحرم وقبلة ومحراب، وهذا الأخير في قرطبة يتجاوز حدود الكوة ويصبح غرفة، وهنا نجد أن الرغبة في توسعة المسجد وتجديده ليس لها حدود وجرى ذلك من قرن لآخر في كافة الاتجاهات، ففي قرطبة أخذ مسجدها ينمو بشكل تدريجي سواء في الطول أو العرض أو الارتفاع، ويحدد بلوغه سن النضج وجود العقود المفصّصة في الحوائط المجوفة، وحرف T والقباب ذات الأوتار التي جرى تصميمها كنوع من التمرّد على الموروث البيزنطي المستقر في المسجد الجامع بالقيروان، ورغم التأثيرات الواضحة لهذا المسجد في التجديدات التي شهدها المسجد الجامع بقرطبة، فإن العرفاء في هذه المدينة وضعوا في أذهان الأمراء والخلفاء القرطبيين أن الفن الأندلسي هو صفحة جديدة أو غير مسبوقة مقارنة بالفن الأموي المشرقي والأغالبي في إفريقية؛ هو فن مستقل لدولة مستقلة ذاتياً، وإذا ما كانت أفضل نماذج الفن الأموي في قرطبة قد تمثلت في المسجد الجامع فخير شاهد على هذا مدينة الزهراء، حيث لم

يكن هناك مكان لإدخال العناصر الجديدة فيها والتي كانت جزءاً من توسعة المسجد الجامع بقرطبة، وربما كان ذلك للوفاة المبكرة للخليفة، ويلاحظ أن المسجد الملكي، وكذا الصالونات الملكية التي شيدها الأب، عبد الرحمن الثالث، لم تكن على الوتيرة المنتظرة، معمارياً، من الخليفة من حيث كون البلاد دولة جديدة ومستقلة.

من هنا كان مسجد قرطبة (وليس مسجد مدينة الزهراء أو قصورها) هو النموذج المسيطر في الفن الإسباني الإسلامي؛ بدءاً بالقصر والمصلّى في الجعفرية بسرقسطة، وكذلك بعض المساجد مثل مسجد الباب المردوم بطليطلة وكلها متأثرة بالعمارة التي ترجع إلى عصر الحكم الثاني؛ وبعد ذلك نجد عمارة المرابطين والموحّدين، حيث نرى المساجد آنذاك تتجه لأن تكون متماثلة أو كبيرة على شاكلة آخر التوسّعات التي جرت للمسجد الجامع في قرطبة في عصر المنصور، بعد ذلك نجد العديد من الأساليب المتفرعة حتى نصل إلى مساجد الحمراء بغرناطة حيث نجد أن محاريبها تشهد نهاية تأثيرات محراب مسجد الحكم الثاني بقرطبة؛ حيث العقد الحدوي ذو السنجات الكاملة داخل الطنف والأشرطة الكوفية التي تحمل بعض الآيات القرآنية والنوافذ الزخرفية في الأعلى، ثم الصورة العالية للمئذنة القرطبية في عصر عبد الرحمن الثالث، التي لم يلمسها الحكم الثاني أو المنصور، ونوافذها في الأوجه الأربعة لها، وهي صورة تلقي بظلالها على الخيرالدا وعلى المآذن الأخرى المنتشرة في الحقبة المدجَّنة وخاصة الطليطلية.

سوف يكون من الغريب لو أنني في هذه الدراسة الخاصة بمسجد قرطبة قد سلطت الضوء بشكل خاص على موضوع المسجد القرطبي الذي تأسس خلال القرن الثامن والمكون من تسعة أروقة أو أحد عشر رواقاً؛ ولا شك أن هذه القضية هي المفضلة في كثير من الدراسات التي تعرضت لهذا الأثر، فما أردت تسليط الضوء عليه هو أن المؤرخين العرب الذين رأوا أن المسجد الأول كان مكوناً من تسعة أروقة وليس أحد عشر رواقاً كانوا على حق، فلم يؤكد أي منهم، بشكل قاطع، العدد الثاني من الأروقة؛ وغير جديدة تلك الخلافات بين التاريخ وعلم الآثار في الثقافة المرئية للإسلام حيث نجد أن العمليات المعمارية، منذ الأزمنة الأولى، قد أثرت كثيراً على الأساسات والحوائط بسبب التوسعات. وحتى وقتنا هذا نجد أن علم الآثار الإسباني الإسلامي لا يتضمن فصولاً غاية في الوضوح جرى تعلمها في آثار مختلفة عن المسجد الجامع بقرطبة، أي أن هذا المسجد ليس له إلا تاريخه الآثاري وليس له إلا صورته الفريدة في العالم الإسلامي، ومن هنا فإنه محطّ تأويلات متعددة؛ وهنا نقف بأنفسنا على مستوى التحليل نفسه الذي قدمه ليفي بروفنسال بصفته مستعرباً وكذا مع فيلكس إيرناندث أو تورس بالباس بصفتهما مهندسان خبيران، لنقول إن نظرية الأروقة التسعة عند الأول والأحد عشر رواقاً عند الآخرين يجب أن تخضعا للمراجعة في المستقبل عندما تتوفر لدينا معرفة أفضل بهذا المسجد الأندلسي العظيم.

المسجد الجامع بمدينة الزهراء:

في الخلاصة السابقة كان يجب أن يكون اسم مسجد مدينة الزهراء مكتوباً بالبنط العريض على أساس أنه نموذج لا يُضَارَع للمسجد الجامع بقرطبة خلال القرن العاشر، وقام بدور الجسر الذي يصل بين هذا الأخير وبين المسجد الذي تأسس في عصر عبد الرحمن الأول وعبد الرحمن الثاني؛ لقد كان مسجداً متميزاً في جوانب عديدة، وقد خلّفَ وراءه التلعثم المعماري الذي كان في عصر الإمارة والذي تجسد في موضوع الأعمدة وتجاوز مفهوم تراكب العقود ليصبح بمثابة البازليكات العادية سواء في المشرق أو القيروان، وتنقل المساجد الأخرى، في الثغر الأعلى، هذا النموذج حيث

نراه في مسجد تطيلة وأصبح هذا الأخير، مع مسجد مدينة الزهراء، نموذجاً لمساجد جامعة في المحافظات. أما في الداخل فإن المسجد الملكي جعل للعقود السنجة المزخرفة المنحوتة، وله صحنه ذو البوائك، وكذا المنارة، كل ذلك يشكل ضابط إيقاع للتوسعة التي جرت في عصر عبد الرحمن الثالث والحكم الثاني. كما أن صورته المعمارية والفنية التي أشرت إليها كثيراً في معرض حديثي عن مسجد قرطبة، خصصت لها مكانة في ملحق الفصل الأول من الجزء الثالث في السلسلة «**العمارة في الأندلس: عمارة القصور**». وعلى سبيل الإيجاز قدمت في اللوحة المجمعة 27-1 من هذا الفصل الأجزاء الأكثر أهمية والتي تتمثل في الحرم والصحن والمئذنة.

مساجد الأحياء في قرطبة:

بقي بعض أطلال مساجد في المدينة وهي مساجد أحياء، منها سان خوان دي لوس كاباّيروس، وسانتا كلارا؛ ويوجد في الربض القديم «الشرقية» أطلال مآذن، ضمن الأبراج الحالية لكل من سانتياجو وسان لورنثو، وهناك مساجد أخرى خارج المدينة أسفرت عنها الحفائر التي جرت خلال السنوات الأخيرة، حيث نجد أحدها في الربّض الغربي، وآخر في حي فونتانار، إضافة إلى مسجد آخر شمال المدينة، في منطقة ثركاديّا وهو مسجد لم يصلنا منه إلا حائط القبلة ومخطط المحراب، حيث عثر عليه في «محطة الأتوبيسات» ويرى بعض الباحثين أن هذه الأطلال ربما ترجع لمسجد «مُتْعة»، اسم لإحدى محظيات الأمير هشام الأول (ق 9) (مشار إليه تحت رقم 11 في مخططنا B، لوحة مجمعة 28 الفصل الأول)، وإذا ما أخذنا في الحسبان هذه المساجد من حيث المساحة لوجدنا أن أهمها مسجد «سانتا كلارا» و«مسجد فونتانار».

1 - مئذنة سان خوان دي لوس كاباّيروس:

هي مئذنة لمسجد زال من الوجود، شيدت في نهاية القرن التاسع وبداية العاشر (فيلكس إيرناندث)؛ أما جومث مورينو وتورس بالباس فيريانها على أنها ترجع إلى عصر عبد الرحمن الثاني (لوحة مجمعة 76 ولوحة 77)؛ جرى التعرف، في بداية الأمر، على البرج على أنه مئذنة إسلامية من خلال ج.خ.م.. ناباكويس وفيلكس إيرناندث، كما شارك رفائيل كاستيخون في الأمر بدرجة ما. تقع المئذنة في كنيسة سان خوان التي حلت محل مسجد قديم، في الجزء المركزي من المدينة، والمخطط الخارجي للمئذنة مربع، 3.70م، أما الارتفاع فيبلغ 10.91م وهذه المقاسات تتعلق بالطابق الأول ذلك أن الطابق الخاص بالمؤذن زال من الوجود، ومن الداخل نجد السلّم الحلزوني، وبالتالي فإن المخطط أسطواني وله عمود (ذكر) في الوسط، أسطواني الشكل أيضاً، وهذا من التجديدات في العمارة الدينية في المدينة، ونظراً لعدم وجود نموذج سابق يقارنها فيلكس إيرناندث بالبرجين الكائنين في الكنيسة البيزنطية سان فيتال دي رافينا، ومع هذا من الأنسب أيضاً أن نتوقف في هذا السياق عند الأبراج المنارات في إفريقية، ومنها مئذنة رباط سوسة (ق 9-8) حيث السلّم حلزوني رغم أنها من الخارج أسطوانية الشكل، وفي هذا المقام يجب أن نشير إلى مئذنة أسطوانية المخطط أيضاً هي القصر القديم، بالقرب من القيروان، حيث وصفها البكري. وعلى هذا فإن نموذج سلّم مئذنة سان خوان جرى إدخاله في عصر عبد الرحمن الثاني وهذا ما تؤكده مئذنة مسجد عدبّس في إشبيلية، الموثقة من خلال اللوحة التذكارية، التي نجد مثلها أيضاً في برج كنيسة سانتياجو دي قرطبة التي سنراها لاحقاً. ويذكر فيلكس إيرناندث أيضاً السلّم الحلزوني في برج مسجد منستير، في ويلبة، وقد درسها، بعد ذلك، ألفونسو خيمنث، الذي أسهم بالإشارة إلى وجود سلّم آخر شبيه، محفوظ في البرج الحالي للمسجد الكنيسة «سانتا ماريا دي غرناطة» في

لبلة، إضافة إلى وحدة أخرى جرى رصدها في جيان.

لازالت مئذنة سان خوان تحتفظ، من الخارج، بواجهاتها الأربع ذات النوافذ التي يتخللها عمود صغير بمعدل نافذة في كل جانب، كما تحتفظ بالعقود الحدوية، ووجود عمود صغير في فراغ النافذة وتقع النوافذ الأربع على المستوى نفسه (6.16م من الأرض)، أما النوافذ الفعلية فهي تلك التي توجد في الواجهة الجنوبية، أي تلك التي تطل على الجزء المسقوف في المسجد. وقد سبقت هذه المئذنة مئذنة عبد الرحمن الثالث في مسجد قرطبة الجامع في أن الواجهات الأربع لها تتوجها سبعة عقود زخرفية لها أعمدة غير عادية ربما تنسب إلى مباني أخرى قوطية، طبقاً لتورس بالباس، وتقع على مسافة ضئيلة من النوافذ المذكورة، وعندما ننظر إلى التيجان (بقي واحد فقط من الرخام كورنثي) نجد أنها تنسب أكثر إلى القرن التاسع وليس العاشر، ولها ما يوازيها في المسجد الجامع بقرطبة في التوسعة التي جرت خلال عصر عبد الرحمن الثاني، إضافة إلى وحدات أخرى متناثرة، منها قطعة انتقلت إلى مراكش، درسها هـ. تراس، الكتل الحجرية الخاصة بالسنجات ومن الملامح الأميرية أيضاً سنجات النوافذ وتبادلها حيث نجد كتلة في المفتاح، وحزماً من تسعة قوالب طوب في السنجات الجانبية، وهذا نوع من التبادل نجده في المسجد الجامع بالمدينة، باستثناء واحد هو أن النوافذ في سان خوان تفتقر إلى منكب وطنف، وهذان من السمات المعتادة في عقود النوافذ خلال القرن العاشر، والتي تعرف بها ابتداء من المسجد الجامع بمدينة الزهراء، رغم أن هذا الصنف من النوافذ يمكن أن تراه في دار العبادة المستعربة سان ميجل دي إسكالادا، لعام 912م، طبقاً لجومث مورينو، كما نراه في منارة مسجد ابن طولون بالقاهرة، حيث درس ذلك فيلكس إيرناندث بشكل متواز مع المآذن القرطبية الشهيرة مثل التي تنسب إلى القرن التاسع. هذه النوافذ القاهرية لها أصول قرطبية، ففيها العقود التوائم الشديدة الانحناء، وكذلك نجد نافذة في كل واجهة على المستوى نفسه. تتقدم نوافذ سان خوان على غيرها من المآذن، المتأخرة، مثل رباط تيط في المغرب وأبراج سانتياجو دل آرّابال في طليطلة وسان بارتولومية وسان أندرس، فرغم أنه ينظر إليها على أنها مدجّنة ترجع إلى العصور الأولى كان من الممكن أن تكون مآذن لمساجد في القرن الحادي عشر.

2 - مئذنة كنيسة سانتياجو:

جرى جسّ آثاري للبرج الحالي لهذه الكنيسة (لوحة مجمعة 78: 3) على يد فيلكس إيرناندث عام 1931م وكذلك هنري تراس، واكتشفا فيها أطلال منارة شديدة الشبه بمنارة سان خوان، وهي منارة مربعة طول ضلعها 3.90م، لها سلّم حلزوني، كما أنه عند منتصف الارتفاع نجد علامات على نافذة مزدوجة في تلك الواجهة المطلة على حائط القبلة؛ ولما كان الطابق الخاص بالمؤذن قد اختفى من مئذنة سان خوان، والذي كان يتم الوصول إليه من خلال سلّم، يتم الدخول إليه من باب في الوسط، إذ ربما كانت في ذلك شبيهة بمئذنة مسجد قرطبة الجامع التي أسسها عبد الرحمن الثالث، طبقاً لإعادة هيكلة قام بها فيلكس إيرناندث، فإنها سابقة على مئذنة سان خوان، لكنها ليست شديدة البعد عن مئذنة مسجد عدبّس الإشبيلي. تقع كنيسة سانتياجو في القطاع الجنوبي لربض الشرقية.

3 - برج كنيسة سان لورنثو:

لا نكاد نعرف شيئاً عن هويته العربية نظراً لوجود طبقات من الجصّ، مثلما هو الحال في برج سانتياجو، غير أن هناك شكاً في وجود لوحة تأسيسية تتحدث عن المنارة ظهرت إلى جوار الكنيسة (لوحة مجمعة 12: 4

في الفصل الأول) وربما تنسب هذه اللوحة إلى البرج الذي ندرسه. ومؤخراً عثر على آثار وجود عقود مزدوجة لنافذة نحو القطاع الداخلي، إضافة إلى أطلال دار مشيد على الطريقة الأموية، من كتل حجرية، وتقع هذه الكنيسة في القطاع الشمالي لربض الشرقية.

4 - مسجد سانتا كلارا (لوحات 79، 80، 81، 82، 83):

يقع المبنى داخل المدينة، شرق المسجد الجامع، في شارع ربي إريديا، في الوقت الحاضر؛ قام قبل ذلك فيلكس إيرناندث بدراسته ومعه المعماري إسكريبانو أورثيلاي. ومن جانبي درسته خلال حقبة الستينيات من القرن العشرين؛ ويلاحظ أن المخطط الذي أعده المهندس المعماري أورثيلاي خلال 1964/ 1965م (لوحة مجمعة 79: 1) يقبل عدة قراءات ذلك أنه يضم دار العبادة الإسلامية ودار العبادة المسيحية اللاحقة التي ترجع إلى القرن الرابع عشر: فالصحن على حاله بعد التعديلات المسيحية، وكذا مبنى الكنيسة بالمعنى الحرفي للكلمة، حيث الأروقة الثلاثة ذات الدعامات على شكل صلبان، والتي ترتبط بها الأبراج الصغيرة أو الدعامات Contrafuertes القائمة على الأطراف، والتي كانت في البداية تابعة للمسجد الذي حلت محله، يضم هذا المخطط المكان الذي كان فيه المحراب، مستطيل، في الوسط، أي وسط ما كان حائطاً للقبلة، صوب الجنوب الشرقي بالضبط، وهذا من سمات القرن العاشر، مثل قبلة المسجد الجامع بمدينة الزهراء ومحراب مسجد فونتانار. وبالنسبة للمكونات فإن المخطط يشير إلى وجود مكونين اثنين في الصحن، على الضلعين الجنوبي الغربي والشمالي الشرقي، وكذا المئذنة في الزاوية الشمالية الغربية للصحن، مع بداية البائكة الشمالية الشرقية، ويخرج المخطط بعض الشيء في الضلع المطل على شارع Osio. وكانت أبواب الصحن افتراضية عندما جرى وضع المخطط المذكور، أما بالنسبة لمقاسات المبنى فإن المخطط يشير إلى 19.20م طولاً بالنسبة للجزء المسقوف × 17م عرضاً؛ أما الصحن فهو 60×14م طولاً، وطول ضلع المئذنة المربعة 4.30م (حيث أرى أن الذكر «العمود» الأوسط قد أضيف إليها).

كان فيلكس إيرناندث قد نشر في وقت متأخر جداً - 1975م - مخططه الخاص بالمسجد الذي قام بإجراء الجسّ الآثاري عليه عام 1935م، ولم يكن المخطط يحتوي أي دليل على وجود أبواب؛ وفيما يتعلق بالدعامات الكائنة في الأضلاع للكنيسة بالمعنى الكامل لذلك، فإنه - أي الباحث - يعترف بإسلامية أربع منها في بعض الأضلاع،وقدم لنا مخططاً دقيقاً للمئذنة وعمودها المركزي المربع، ودرجات السلّم والمزاغل في الجوانب الخارجية للبرج، وأشار إلى الدعامات الثماني على أساس أنها افتراضية وهي الخاصة بالبوائك الثلاث الكائنة الآن في الصحن، وهي ذات طابع مدجّن، غير أن السهم الخاص بالتوجه هو الجزء الوحيد الخاطئ، وبالتالي فإن المخطط يأخذ الاتجاه الجنوبي الغربي بدلاً من الجنوبي الشرقي الذي عليه مخطط أورثيلاي. وقد نجح فيلكس إيرناندث في رسم باب الدخول إلى المئذنة في القطاع الجنوبي الشرقي، داخل الصحن (لوحة مجمعة 79: 2، 5) وهو عبارة عن فراغ فوقه عتب فوقه نصف عقد صغير، عاتق، ولكلا الجزئين سنجات بمعدل خمس لكل، حيث يلاحظ أن العتب فيه rebaba (أى بمعنى رايش) في بطن العقد يمكن رؤيته أيضاً في عقود في جسر قرطبة المسمى «وادي البقر»، وفي عقد إسلامي حدوي لمسجد قديم كان موجوداً في كنيسة القديستين خوستا وروفينا في طليطلة؛ يطوف السلّم بالعمود المركزي وله درجات معشقة في الحوائط الخارجية وجسم العمود المركزي وهذه البنية تقوم في آن معاً بدور السلّم والسقف (لوحة مجمعة 79: 7) أما رص الكتل في البرج فإنها تخضع للنمط الأموي حيث نجد كتلة واحدة آدية مقابل كتلتين شناوي (2-1)

وينطبق هذا على العمود المركزي (1-1)، أما مقاسات الكتل الحجرية فهي تتراوح بين 0.96م و 1.20م طولاً × 0.34 - 0.40م ارتفاعاً ويرى فيلكس إيرناندث أنها من الكتل التي كانت تستخدم خلال القرن العاشر.

نواصل حديثنا عن المئذنة، فطول ضلعها يبلغ 4.36م، وطول ضلع العمود المركزي 1.42م، أما عن الارتفاع فإن الوضعية الحالية تجعله يتفوق على المئذنة الأصلية، أي أن المئذنة قد زيدت خلال العصر المسيحي ابتداء من الحلية الأفقية التي لازالت موجودة حتى الآن، وبلغ طول المئذنة من هذه النقطة حتى القاعدة 9 أمتار. أما العمود المركزي فهو أطول بعض الشيء (13 متراً)، ويلاحظ أن الزيادة المسيحية ابتداء من هذه الحلية (3) (4) (6) فيها طريقة رصّ حجارة أموية خادعة حيث تبرز في الجزء الأعلى حلية أخرى تضم شريطاً بينها وبين حلية أخرى علوية، وفوق هذا الشريط نجد قطاعاً من الشرّافات المسننة تبلغ ستة في كل ضلع، وهي من النوع الإسلامي كما أنها جميعها مرممة. وربما كان الوضع الذي عليه البرج حالياً صورة طبق الأصل من المئذنة التي تهدم الجزء العلوي فيها ربما لهزة أرضية، ذلك أن القطاع الأملس، الذي أحياناً ما نراه متوجاً بالشرّافات، نراه منارات ترجع إلى القرن الثاني عشر (منارة رباط تيط بالمغرب، وفي إشبيلية نجد منارة مسجد القباب الأربع، ومنارة المسجد الجامع بقصبة عدية بالرباط والمسجد الجامع في تازا).

وخلال الفترة اللاحقة على الدارسة التي نشرها الباحثان المذكوران، يلاحظ أن الجسّ الآثاري أوضح بجلاء ما عليه بناء الحائط الخارجي الكائن في القطاع الجنوبي العربي، حيث نجد مداميك من الحجارة على الطريقة الأموية، ويلاحظ أن الكتل هذه المرة جرى إعدادها بحيث تشمل أخاديد رأسية وأفقية، كأنها مخدات، وسوف أتحدث عن ذلك لاحقاً. ظهرت في منطقة الصحن بوابة مهمة لها عتب ذو سنجات ويحيط به عقد حدوي شديد الانحناء، وجرى إعادة بناء العقد في مداميك الكتل الحجرية العليا، وفي الكتل الحجرية لسنجات العتب (لوحة مجمعة 80) وهذا تجديد، نراه مفوهاً به في بعض النوافذ في الواجهة الشرقية للمسجد الجامع بالمدينة في التوسعة التي تمت في عهد المنصور بن أبي عامر، ويمكن إضافة باب ذي عقد شبيه، في حوائط مدينة باسكوس الأموية، في محافظة طليطلة، إلى جوار طلبيرة (لوحة مجمعة 80: A)، وهذا يرجع في نظري إلى النصف الثاني من القرن العاشر. ومن المفترض وجود باب توءم آخر في الحائط المواجه، في صحن سانتا كلارا، حيث كان يتم الدخول من خلاله من شارع/ ربي إيريديا. ويشير الشكل الحدوي الذي أعيد بناؤه بأن له مواز داخل عقد باب ديانس في المسجد الجامع بقرطبة، والذي ينسب إلى عبد الرحمن الثاني، حيث يلاحظ أن الانحناء الخاص ببطن العقد واضح حيث يعانق سنجات العتب، في جزء من السنجتين الطرفيتين، خارج التقوّس (لوحة مجمعة 22: 1، 2)، وهذا نمط قديم نجده في العقد الذي نراه داخل باب سان استبان في المسجد الجامع بقرطبة؛ غير أن الجديد في عقد سانتا كلارا هو غياب السنجات الخاصة بالعقد، وبالتالي لا يتوفر لدينا منكب، ويرجع هذا إلى مقاساته الخاصة ذات التقنية الخاصة أو الاقتصاد في مواد البناء؛ وقد أدى ترميم جسم باب سانتا كلارا إلى إيضاح أن واجهته تبرز قليلاً نحو الخارج، ويبرز الطنف وقد انزوى، وهذا ليس بغريب إذا ما أمعنّا النظر في الباب الخارجي للحائط الشمالي لصحن المسجد الجامع بمدينة الزهراء، طبقاً للمخطط الذي رسمته أثناء الحفائر التي جرت فيه (لوحة مجمعة 27: 1، 2).

ثم يأتي بعد ذلك البروز المهم الخاص برصّ الكتل الحجرية آدية وشناوي من خلال الأخاديد في كل قطعة، أي المخدات التي أشرنا إليها، حيث يظهر هذا في حائط الباب الذي أشرنا إليه (لوحة مجمعة 81: 1، 2، 3، 4، 5)؛ ويشير فيلكس إيرناندث إلى أن أقدم

حديث عن هذه التقنية في رصّ الكتل الحجرية يرجع إلى عام 1625م إذ قام ديات دي ريباس بمقارنتها بما نجده في باب إشبيلية بقرطبة (6)، إضافة إلى نموذج آخر في «ألكاثار ريال» والحمام المجاور للمسجد الجامع وبعض الإنشاءات الأخرى طبقاً للمؤلف المذكور. هذه المخدات (مداميك على شكل مخدات) هي من سمات مبان قديمة رومانية في شمال أفريقيا وإسبانيا، وتتعلق في الأساس بحوائط الحصون، حيث نراها في المباني الإسبانية الإسلامية، في الجسور وجسور المياه، وربما كان ذلك ابتداء من القرن التاسع، إذ نجد بعض الأمثلة منها جسر بينوس بوينتي (غرناطة)، كما نجد أيضاً المسجد الجامع بمدينة الزهراء (7)، وفي عقود باب إشبيلية بقرطبة (6) وفي أعمال أخرى بالمدينة، زالت من الوجود؛ كما نرى شيئاً من هذا في المسطح الخارجي للحائط الشمالي للمسجد الجامع بقرطبة (لوحة مجمعة 82: 4)، ومن جانبي رصدت الأمر في القطاع الخارجي للحائط الجنوبي «للقصر» المسيحي ولو أنه متهالك، (لوحة مجمعة 82: 3)، وسوف نراه في مئذنة سان خوسيه دي غرناطة، وربما أيضاً في برج توربيانا في المدينة نفسها طبقاً لرسومات متأخرة أعدها هيلان، (ق17)؛ وكنموذج لكل ما سبق أقدم رسومات نمطية للبناء باستخدام الكتل الحجرية، طريقة المخدات، في الشكل رقم 5 من اللوحة المجمعة 82: A: مدينة الزهراء، B: بينوس بوينتي، C: الحائط الشمالي للمسجد الجامع بقرطبة، ومنارة سان خوسيه دي غرناطة. D: باب إشبيلية بقرطبة.

نختتم هذا الوصف لمسجد سانتا كلارا بالإشارة إلى أن أجزاء من الحوائط التي شيدت في العصر المسيحي وخاصة الحائط الفاصل بين صحن الكنيسة (لوحة مجمعة 82: 2) بما في ذلك الجزء العلوي للمنارة، توجد بها رصة آدية مقابل اثنين شناوي. أما بالنسبة للصحن فلا نعرف على وجه اليقين فيما إذا كان الصحن الإسلامي فيه البائكتان ذواتا العقود والأعمدة الحالية ولكل عقد طنفه من الآجرّ، ويقوم على أعمدة وأبدان إسلامية أعيد استخدامها وترجع لعصور مختلفة، بما في ذلك بعض القطع ذات السمات القوطية، كما أن الحليات المعمارية المتوجة ملساء ولها أشكال مختلفة في بروزها (لوحة مجمعة 83: I). وحول مساجد الأحياء في قرطبة ذوات الصحون نجد أنه لم يصلنا إلا مسجد حيّ فونتانار. الصورة رقم (4) تضم الحائط الشمالي وواجهة المنارة في هذا القطاع، وهي منارة بارزة بعض الشيء نحو الخارج، أما الكتل الحجرية فهي ليست على طريقة المخدات. وربما يتوافق مسجد سانتا كلارا مع الكروكي الذي يعيد الشكل القديم (3). وفي نهاية المطاف، نجد أنه خلال الستينيات من القرن العشرين تمكنت من رسم بعض الوزرات المدهونة، من أعمال الكنيسة المسيحية (لوحة مجمعة 84) وأكتاف مدجّنة ملونة جيدة الصنعة الفنية وخاصة ذلك المكون من الميدالية المفصّصة، ذو الأشرطة الزخرفية التي تضم زخارف مسننة، ترتبط في كثير من السمات بوزرات أخرى ترجع إلى النصف الثاني من القرن الرابع عشر، أي بين عصر ألفونسو الحادي عشر وبدرو الأول، ولها أمثلة في «ألكاثار» المسيحي بقرطبة ودهانات في باب الدخول إلى الحصن أو «الألكاثار مارشينا» دي قرمونة.

جرت حفائر مهمة خلال السنوات الأخيرة تحت أرضية كنيسة سانتا كلارا (لوحة مجمعة 79: A)، أي في ذلك الجزء المسقوف في المسجد، الذي اكتشف فيه مارفيل رويث مخطط المبنى القديم الذي يرجع إلى بداية العصر المسيحي خلال العصر البيزنطي، وبنية هذا المبنى طبقاً لإعادة البناء التي قدمها ذلك الآثاري، تتسم بالتعقيد، لكنها في الأساس عبارة عن صليب على الطريقة البيزنطية، مع وجود مذبح أو ثلاثة في الشرق تطل على شارع ريي إيريديا، هي إذن بنية مكونة من تسعة فراغات، على شاكلة مسجد الباب المردوم بطليطلة، وهي التي تتوافق معها تلك الفراغات ذات القباب التي نراها في كنيسة سانتا كلارا الحالية.

وقد شيد العرب بين المبنى البيزنطي والمبنى المسيحي مسجدهم المكون من ثلاثة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة؛ وربما كانت تيجان أعمدة الصحن الحالي منقولة من أروقة الحرم الذي زال من الوجود؛ وبالتالي فإن هذا المبنى الفريد لسانتا كلارا هو دليل واضح على تراكب الثقافات الثلاث في البناء، وهو المبنى الوحيد حتى الآن في قرطبة. يمكننا، مع هذا، ذكر مسجد طليطلة، تحت الكاتدرائية الحالية، وهو مسجد شيد خلال القرن الثامن، ثم جرت توسعته على يد محمد الأول (ابن حيان) وكان هناك مبنى قوطي سابق كان مخططه على شكل صليب طبقاً لجس آثاري جيوتقني، لكن لتأكيد ذلك يجب القيام بالحفائر.

5 - مسجد فونتانار Fontanar (لوحة مجمعة 78؛ 1):

نفتقد أطلالاً لمساجد في الربض الغربي للمدينة وهي المساجد التي ورد ذكرها في الحوليات العربية، والتي أشرت إليها في الفصل الأول من هذا الكتاب، غير أن الحفائر التي جرت خلال الفترة الأخيرة أوضحت عن وجود مخطط، مهم للغاية، لمسجد يقع في حي فونتانار (دولورس لونا أسونا و أ.م. ثامورانو أريناس)، وقد أسهم هذا المخطط في تحديد هوية العمارة الدينية الإسلامية في المدينة في إطار منظومة من المساجد الصغيرة والتي لم يدرس منها إلا النذر اليسير باستثناء مخطط مسجد سانتا كلارا، حيث إنه مبنى كامل رغم الاعتداءات المسيحية التي جرت على الكثير من أجزائه، ومن المنطقي أن يكون مسجد مدينة الزهراء الذي جرت فيه الحفائر أحد الاستثناءات في هذه الثلّة من المساجد فهو المسجد الجامع في المدينة الملكية وله حجم متميز إضافة إلى البنية المهمة، كل ذلك جعله نقطة مهمة في باب دراسة المساجد الصغرى، ويرتبط به كثيراً مسجد آخر هو المسجد الجامع في تطيلة كما سبق القول؛ فالمسجدان يتكونان من خمسة أروقة ويتوافق هذا مع ما يقول به بعض كتاب الحوليات العربية عن المساجد الرئيسية في المدن الصغرى. وعلى صعيد شبه جزيرة إيبيريا يبدو أن المساجد الصغرى في الأحياء كانت تتكون أساساً من ثلاثة أروقة، والأمثلة على ذلك واضحة في طليطلة، وهذا نراه في موضع آخر.

وصل إلينا مسجد فونتانار كاملاً من حيث المساحة بما له من صحن ومئذنة (حيث تشبه ما هو في سانتا كلارا) تقع في الزاوية الشمالية الغربية، والجزء المسقوف المكون من ثلاثة أروقة ذات أعمدة، غير أن حائط القبلة ومعه المحراب غير واضحَي الملامح؛ لم نعثر إلا على أساسات المسجد، ولم نعثر على طريقة رصّ الكتل الحجرية الظاهرة فوق الأرض. وفي الصحن، على الخط الموازي لموضع المئذنة، في الضلع الشمالي، نجد ملامح رواق، أو بائكة، الذي ربما كان لاستخدام النساء، الأمر الذي يمكن أن يكون متوافقاً مع بعض التفاصيل التي وردت عند المؤرخين في معرض الحديث عن المسجد الجامع بقرطبة، خلال القرنين الثامن والتاسع، والخاصة بوجود سقيفة للنساء شمال المسجد، دون تحديد، وهل يعني ذلك حرم المسجد أو الصحن ولم يتم التوصل إلى تأكيد أي من هذين الخيارين من خلال الحفائر الآثارية. هناك نموذج آخر لمسجد فونتانار ألا وهو اتساع الصحن حيث هو، من حيث الطول، أكبر من الجزء المسقوف، وقد شهدنا هذا بشكل جزئي في المسجد الجامع بالزهراء وكذلك في مسجد تطيلة الذي جرت فيه الحفائر مؤخراً، كذلك الأمر بالنسبة للحوائط التي في الأطراف حيث تفتقر إلى دعامات Contrafuertes خارجية، اللهم إلا اثنتان على جانبي الأبواب الثلاثة للصحن. إذن نجد أن هذه الدعامات توجد فقط في المنطقة المسقوفة في سانتا كلارا، بينما نجد ذلك في كل من مسجد مدينة الزهراء ومسجد تطيلة وقد امتد إلى منطقة الصحن، وهذا نموذج غائب في المسجد الجامع بقرطبة؛ واستناداً إلى ما عرضناه

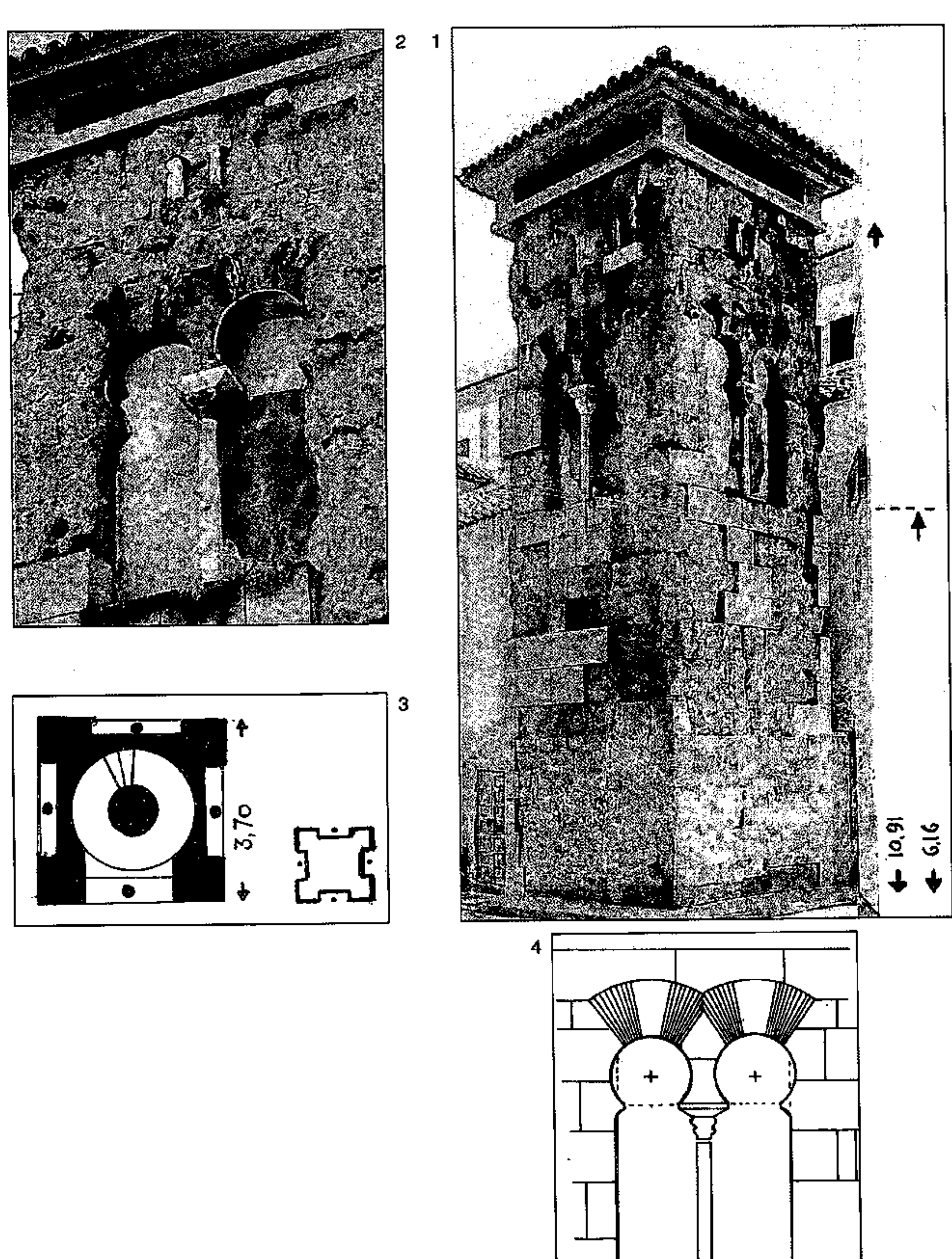
حتى الآن بقي أن نعرف فيما إذا كان مسجد فونتانار يرجع إلى القرن التاسع أو العاشر وهذا التاريخ الأخير هو ما يقول به من قاموا بالحفائر الآثارية حيث يشيرون إلى بناء المسجد بعد مسجد مدينة الزهراء وقبل توسعة المسجد الجامع بقرطبة في عهد المنصور بن أبي عامر.

لا تقل مساحة المسجد كثيراً عما عليه مساحات كل من مسجد مدينة الزهراء ومسجد تطيلة، 49.48م × 21.92م في المسجد الأول، كما أن الصحن، كما سبق أن قلت، أكثر طولاً وأقل عرضاً (33.80م × 17م، أمام الحرم 18.41م × 18.27م)، بينما المئذنة مربعة، بطول ضلع 4.20م، وتقع في الزاوية الشمالية الغربية كما تبرز، على ما يبدو، نحو الخارج في الجانبين الشمالي والشرقي، وهذه سمة عامة من سمات مآذن أخرى قائمة في الزوايا، فهذا ما شهدناه في سانتا كلارا وفي مئذنة مسجد مدينة الزهراء، حيث تبرز في الجهة الشمالية في كلتا الحالتين. وبمئذنة مسجد فونتانار ترتبط مئذنة مسجد صغير في قصبة شريش حيث يبرز ضلعان منها. بالنسبة للبائكة المفترضة الكائنة في القطاع الشمالي للصحن فإن عرضها يصل إلى 2.25م، وكان للحرم ثلاثة أروقة أكبرها أوسطها ويقوم على أساسات منعزلة لتسعة أعمدة سيراً في ذلك على الاستخدام القديم الذي كان سائداً في عصر الإمارة والذي سبق أن تم التأكد منه في المسجد الجامع بقرطبة خلال القرن التاسع. وبالنسبة لأرضية المسجد، فقد بقيت بعض أطلال المونة ذات اللون البني في كل من الحرم والصحن، لكن من المعتقد أن الجزء الذي تم الكشف عنه في هذا الأخير ربما كان مبلطاً بالحجارة مثلما هو الحال في صحن مسجد مدينة الزهراء. ظهرت في الحفائر شُرّافة مسننة حادة، وهذه القطعة وحدها لا تساعدنا على تحديد تاريخ بناء المسجد، وهنا أرى أنه نظراً لافتقادنا لمقاسات الكتل الحجرية، واستناداً مني إلى أن الأعمدة كانت ذات أساسات منعزلة أقول إن مسجد فونتنار قد شيد إما نهاية القرن التاسع أو بداية القرن العاشر، وهو أسبق تاريخياً من مسجد مدينة الزهراء. وربما يدعو إلى هذا الشكل العام الذي عليه الصحن بدون أعمدة، حيث من الصعب، في الوقت الراهن، أن نعرف فيما إذا كان صحن سانتا كلارا كان على هذه الشاكلة، وعلى ما يبدو فإن المساجد الجامعة التي تُؤَدّى فيها صلاة الجمعة، في مدن أخرى، كانت تضم صحوناً ذات بوائك ولها صالات للصلاة تزيد على ثلاثة أروقة: مسجد مدينة الزهراء، وتطيلة، واشبيلية، وقرمونة وسان سلبادور في حيّ البيّازين، والمسجد الجامع بغرناطة وألمرية وجيان وطليطلة وملقة. وانطلاقاً من الافتراض القائل إنه مسجد يرجع إلى القرن التاسع، فإنه سوف يكون أول مسجد في قرطبة، متقدماً في هذا على مسجد مدينة الزهراء، يجري فيه تصحيح اتجاه القبلة التي كان عليها المسجد الجامع بقرطبة، حيث إن كليهما يحملان السهم موجهاً بين الجنوب والشرق؛ لكن لا ندري على وجه اليقين أي من هذه المساجد التي ورد ذكرها في الحوليات العربية يتوافق مع مسجد فونتانار في الربض الغربي، حيث يرى أرخونا كاسترو أنه مسجد الشفا، طبقاً لما أورده الرازي.

6 - ملحق: العمارة الدينية المدَجّنة في قرطبة:

عرفت هذه المدينة بعد الغزو المسيحي لها عام 1236م عملية تدمير جذرية للموروث الإسلامي ولم ينج منه إلا القليل من الأطلال التي عرضنا لها بالدرس، وازداد حجم هذا التدهور خلال القرن الرابع عشر والقرون التالية له، عندما شهدنا المرحلة المدَجّنة التي تتمثل في أعمال محددة أبرزها المصلّى الملكي داخل المسجد الجامع، إضافة إلى منازل مهمة في «الشرقية» وهي المنازل التي تحدثنا عنها في كتابنا «**العمارة الإسلامية في الأندلس: عمارة القصور**»، ويبرز من بين هذه الآثار المعبد اليهودي الذي يقع في القطاع

الغربي للمدينة، وهو عبارة عن مبنى بسيط مربع المخطط مع وجود منصة في الأعلى مخصصة للنساء؛ كست حوائط المعبد الشرقية والغربية والجنوبية زخارف جصّية جميلة، كما يوجد المدخل في الجهة الأخيرة حيث جرت إقامة المنصة، ويرجع تاريخ بناء هذا المعبد اليهودي إلى الفترة من 1311 و 1315م، طبقاً لنقش كتابي فيه (كانتيرا بورجوس) تشير اللوحتان المجمعتان 85، 86 إلى أهمية هذا الأثر الذي ربطتهُ بالفن المدجّن الطليطلي بناءاً على إجمالي الزخارف الجصّية، وقد أشرت إلى هذه الصلة في كتابي «**الفن الطليطلي؛ الإسلامي والمدجّن**». وإذا نظرنا إليه من حيث أنه مبنى عبري فهو يسبق المعبد اليهودي «الترانستو» بطليطلة 1357م في مكونات الواجهة الشرقية حيث نجد ثلاثة شوارع أوسطها به عقد تتوجه زخارف من المعينات ذات الأصول الموحّدية القديمة (لوحة مجمعة 85: 4) وتتكرر في العقد، المفصّص هذه المرة، الذي يوجد عند الحائط الغربي (3)، أضف إلى ذلك وجود نوافذ المنصة في الجهة الجنوبية (لوحة مجمعة 86)، ويرجع هذا العقد المذكور الذي يوجد في الجهة الغربية والذي يشكل مدخل كوة، حيث نجد به إفريزاً من المقربصات مع لفظة «المُلك» بالكوفية إلى الفن الطليطلي: فالفصوص ذات أطراف مدببة كما أن المعينات الموجودة في الأعلى تُرى في صدر معبد الترانستو وفي صحن المصلّى الذهبي بقصر توريديسياس المدجّن؛ إذن نجد أن الصلة بالفن الطليطلي مؤكدة في مكونات الزخارف الجصّية كافة التي نراها قائمة على النحو التالي: لوحة مجمعة 85: 4 ولوحة 86: 6، وأطباق نجمية مكونة من اثني عشر طرفاً داخل شكل سداسي قائم في الزخارف الجصّية في صحن دير كونثبثيون فرنثيسكا دي طليطلة، نهاية القرن الثالث عشر أو بداية الرابع عشر؛ لوحة مجمعة 86: 2، حيث نجد شكلاً في الزخارف الجصّية التي توجد في «ورشة المورو» بطليطلة، النصف الأول من القرن الرابع عشر؛ لوحة مجمعة 86: 3: إفريز من المقربصات في الكوة الغربية، وهو قائم في عدد من الآثار الطليطلية التي ترجع إلى نهاية (ق13) مثل قبر السيد فرناندو جوديل، بالكاتدرائية، لوحة مجمعة 86: 4: يوجد هذا الشكل في الدير الطليطلي المذكور؛ لوحة مجمعة 86: 5: من القبر المذكور. أما النمط رقم 1 في اللوحة المجمعة نفسها نراه لأول مرة، في «الغرفة الملكية دي سانتو دومنجوه في غرناطة، ق 13، وفي جنة العريّف بغرناطة وفي «ورشة المورو» الطليطلية. ونظراً للتوافق في التكوين الثلاثي لمكونات الزخارف الجصّية في حائط صدر هذا المعبد اليهودي، وكذا في المعبد اللاحق عليه تاريخياً، معبد الترانستو بطليطلة، فالاحتمال كبير في أن يتكرر هذا التكوين الثلاثي في المعبد اليهودي سانتا ماريا لابلانكا بطليطلة أيضاً.

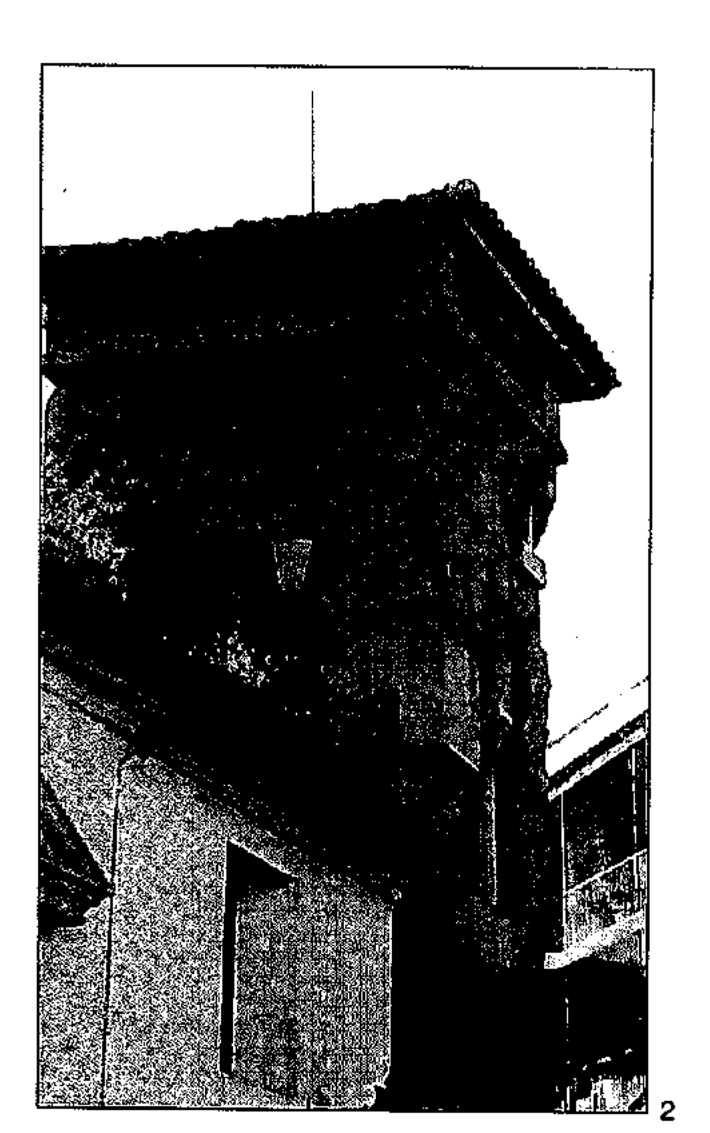


لوحة مجمعة 76:

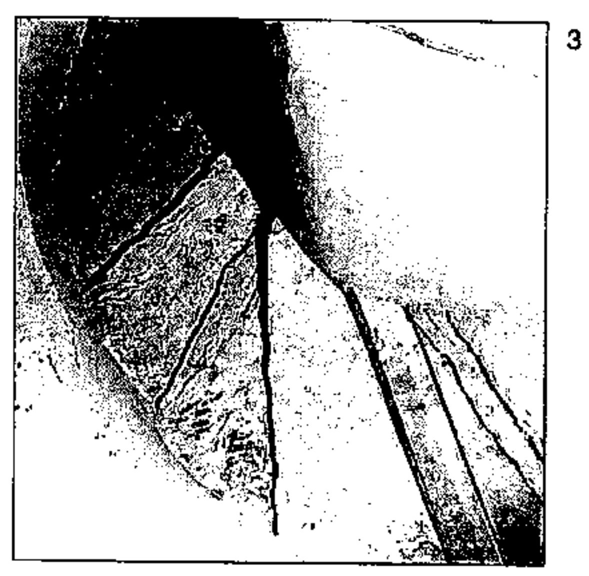
منار سان خوان دي لوس كاباّبيروس، قرطبة.



1



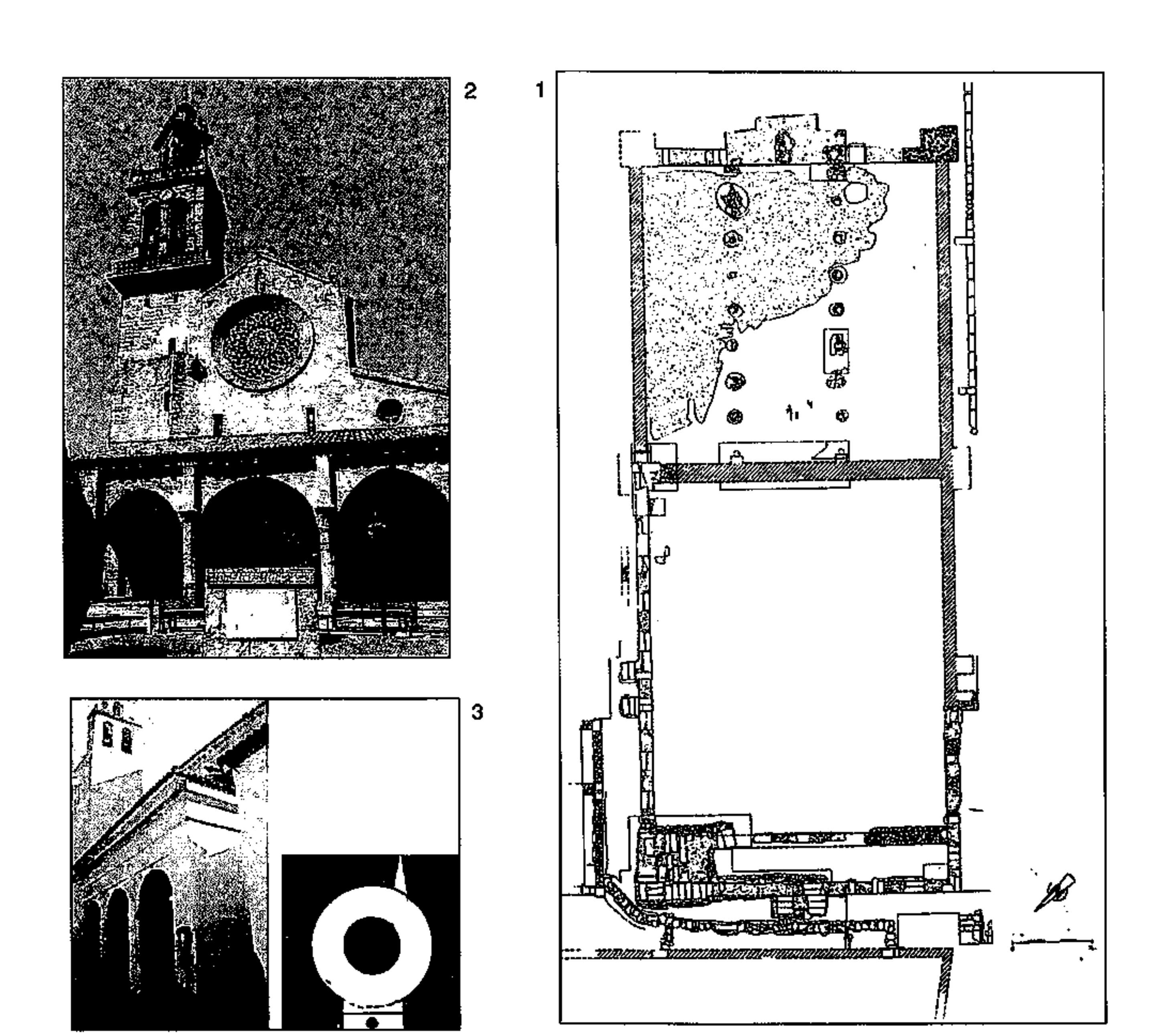
2



3

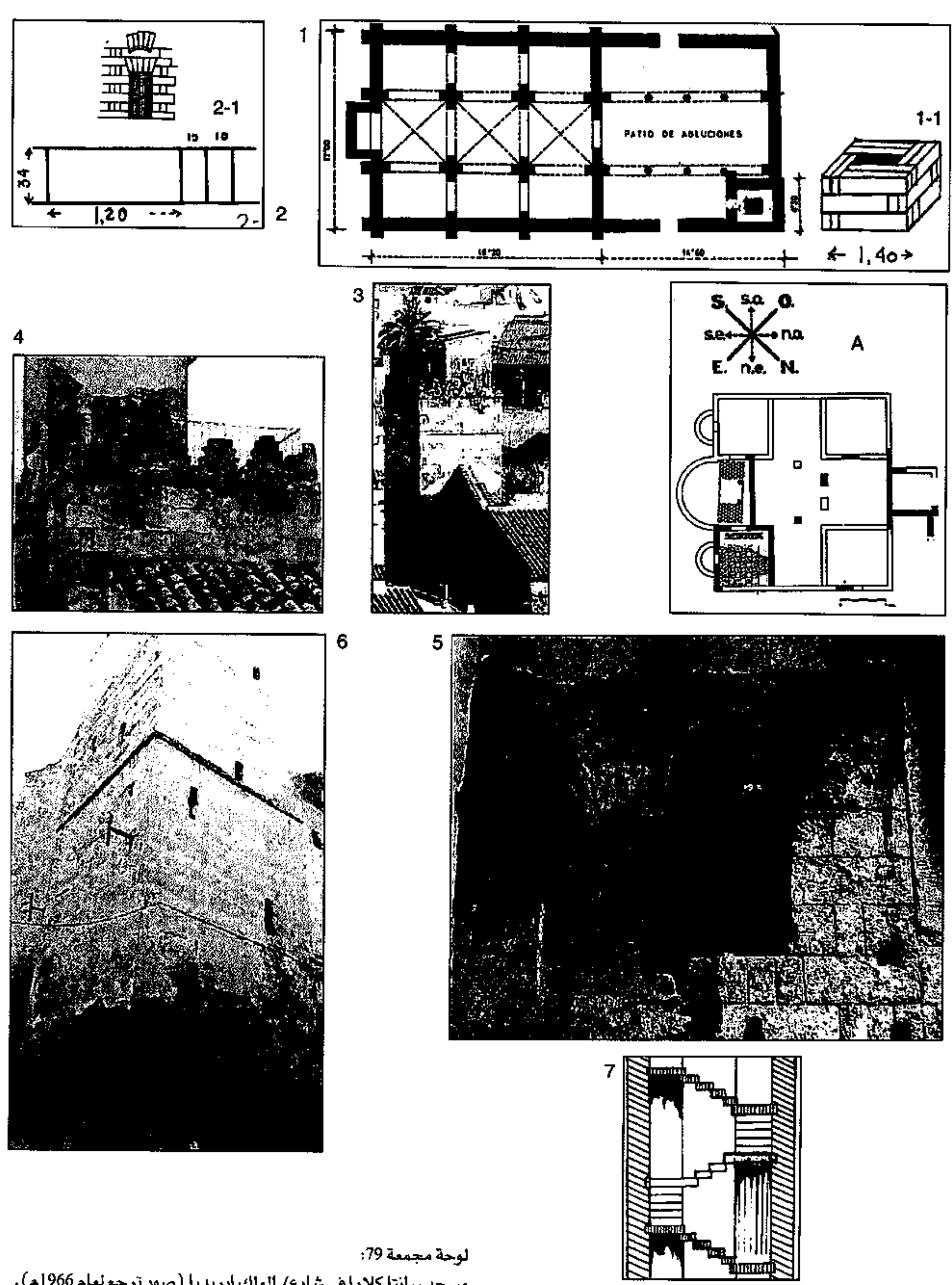
لوحة مجمعة 77:

منار سان خوان دي لوس كاباِّييروس، قرطبة.

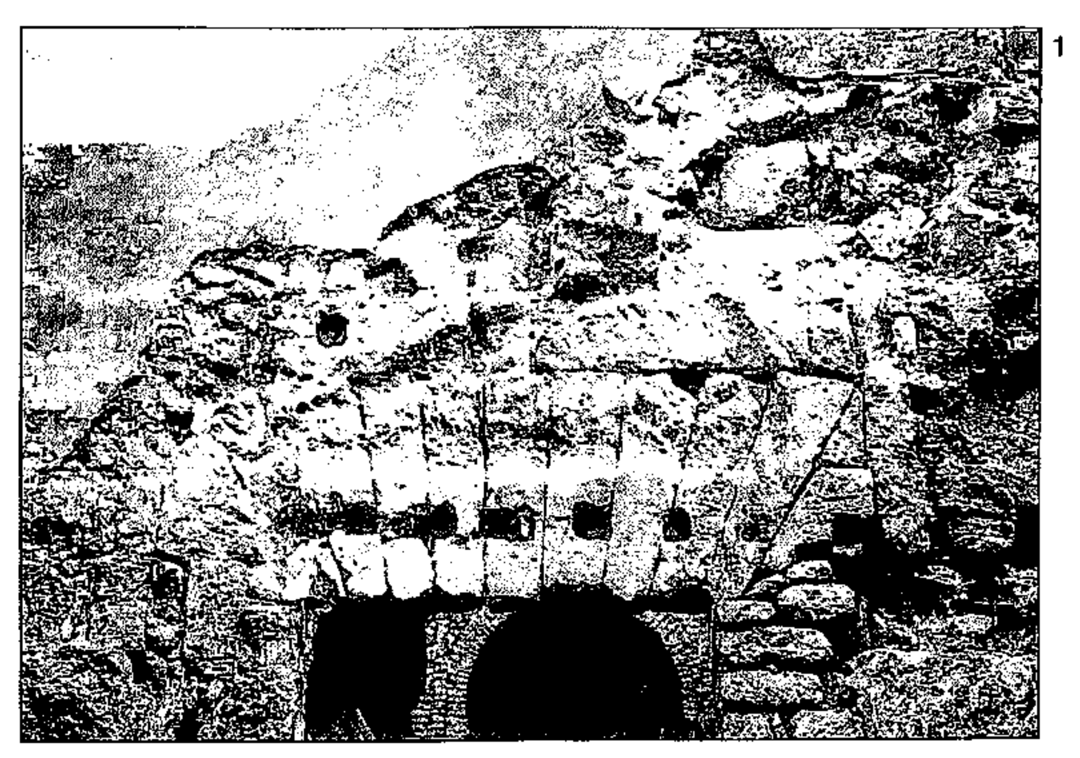


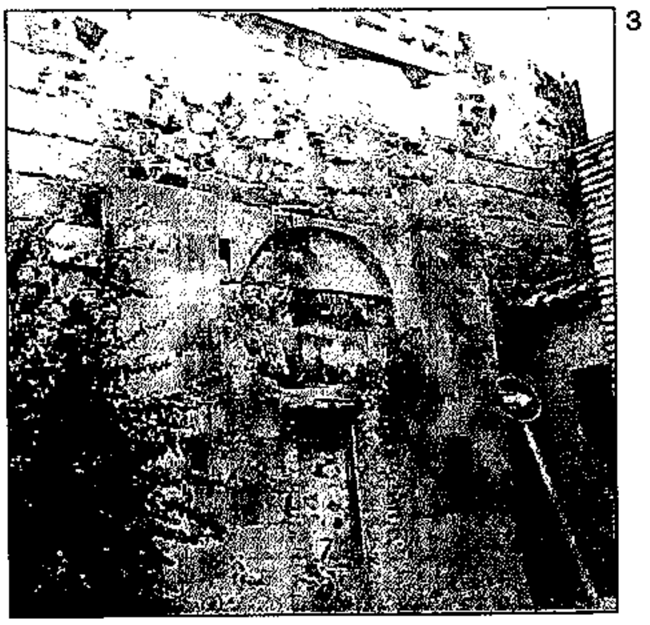
لوحة مجمعة 78:

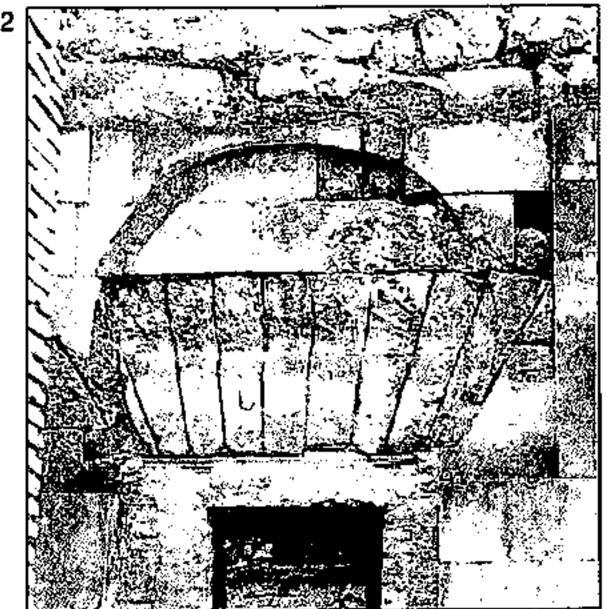
1: مسجد فونتنار بقرطبة؛ 2: كنيسة سان لورنثو، قرطبة. 3: منار سانتياجو قرطبة.

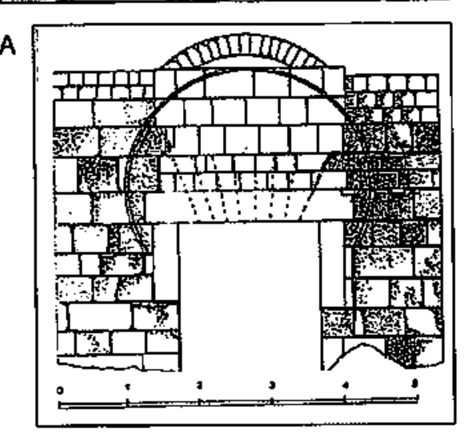


لوحة مجمعة 79:
مسجد سانتا كلارا في شارع/ الملك إيريديا (صور ترجع لعام 1966م).



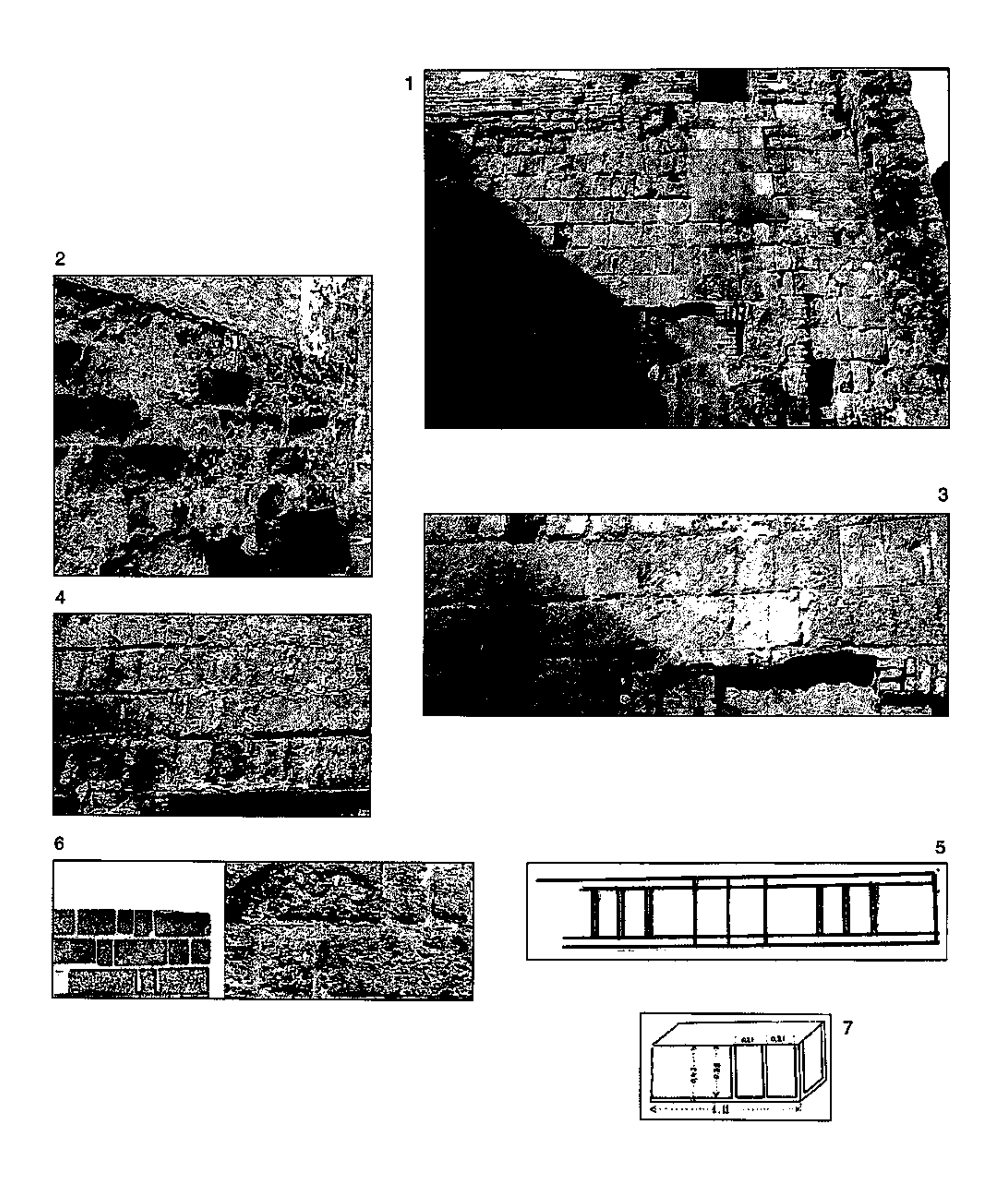




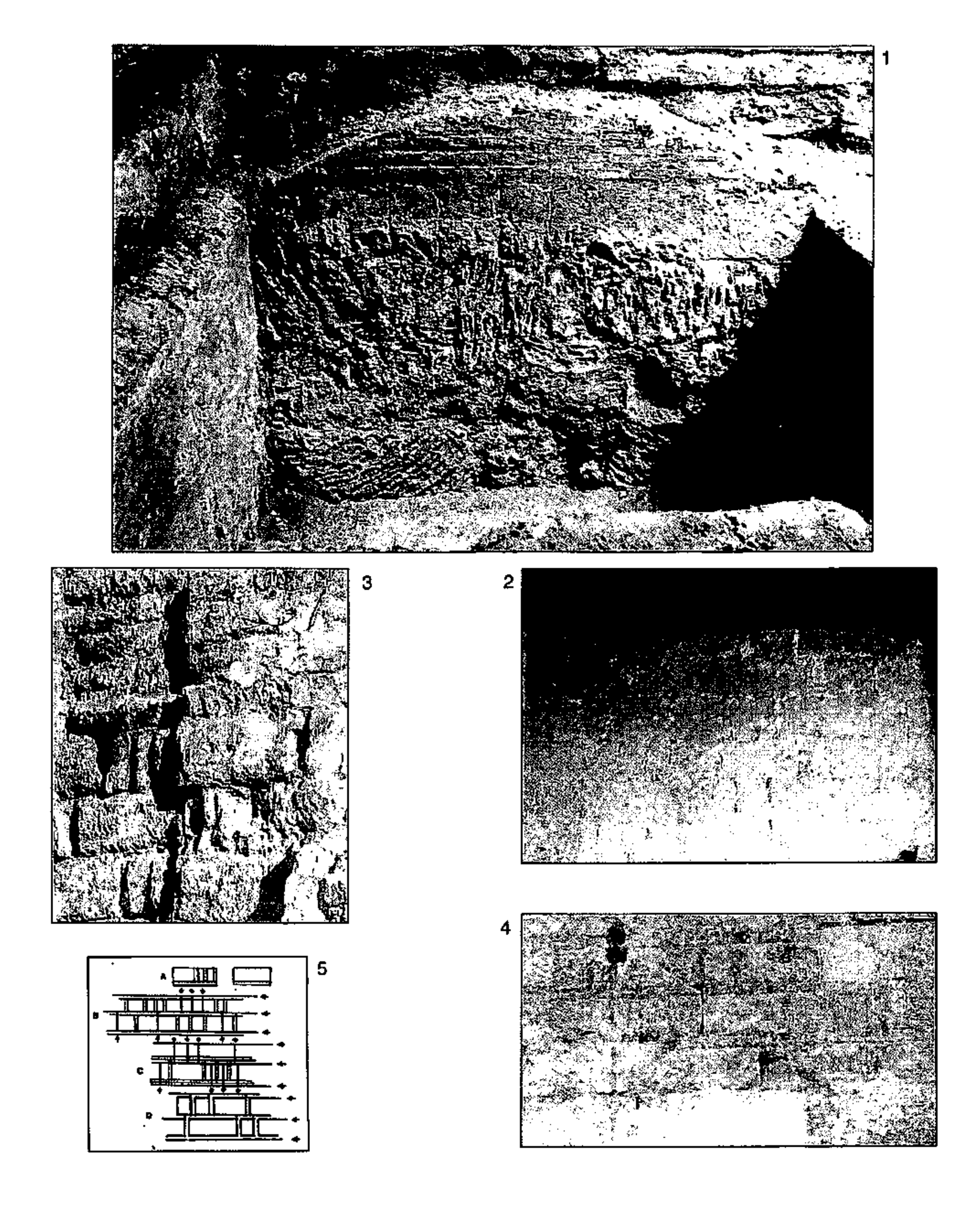


لوحة مجمعة 80:

مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).

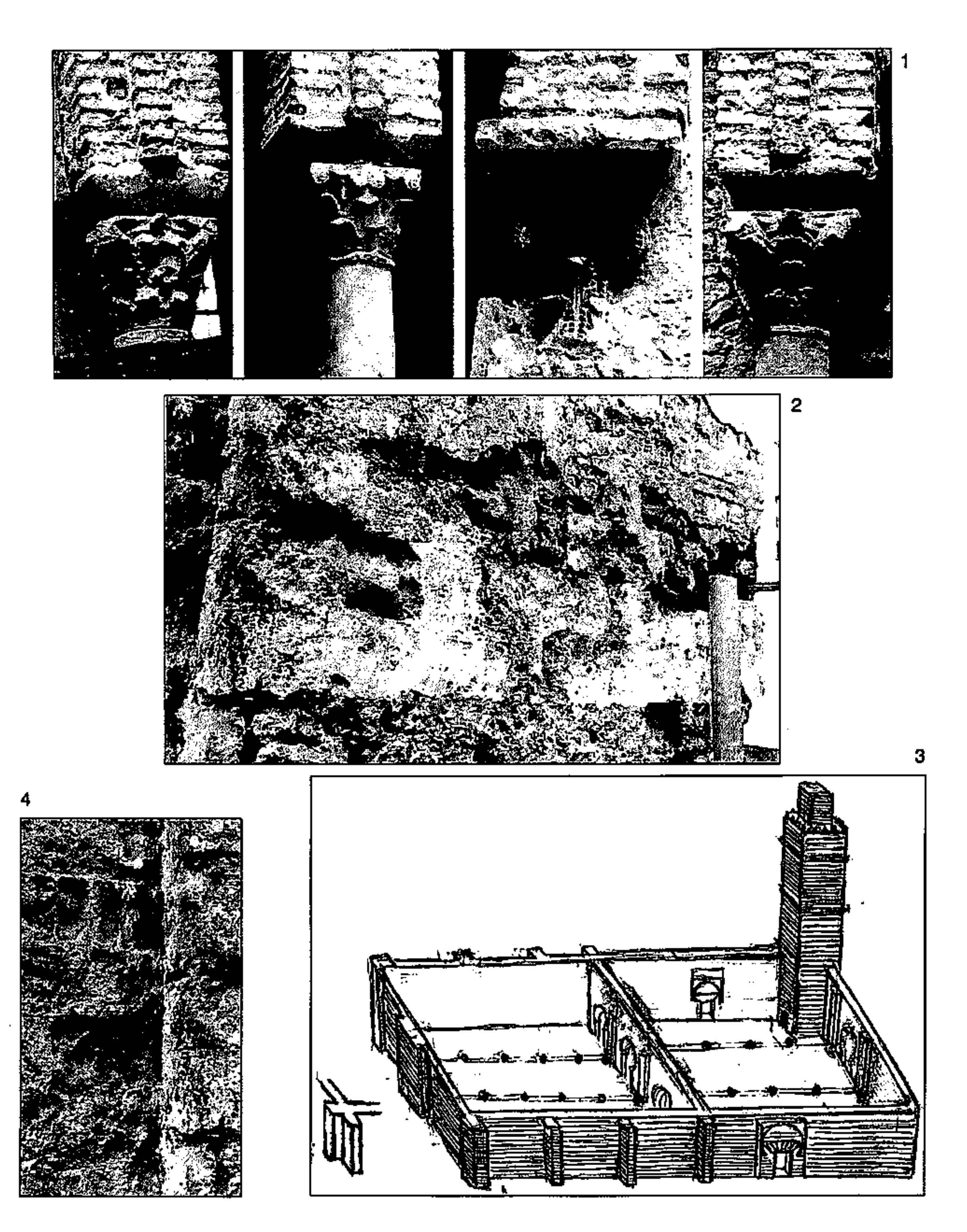


لوحة مجمعة 81:
مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).



لوحة مجمعة 82:

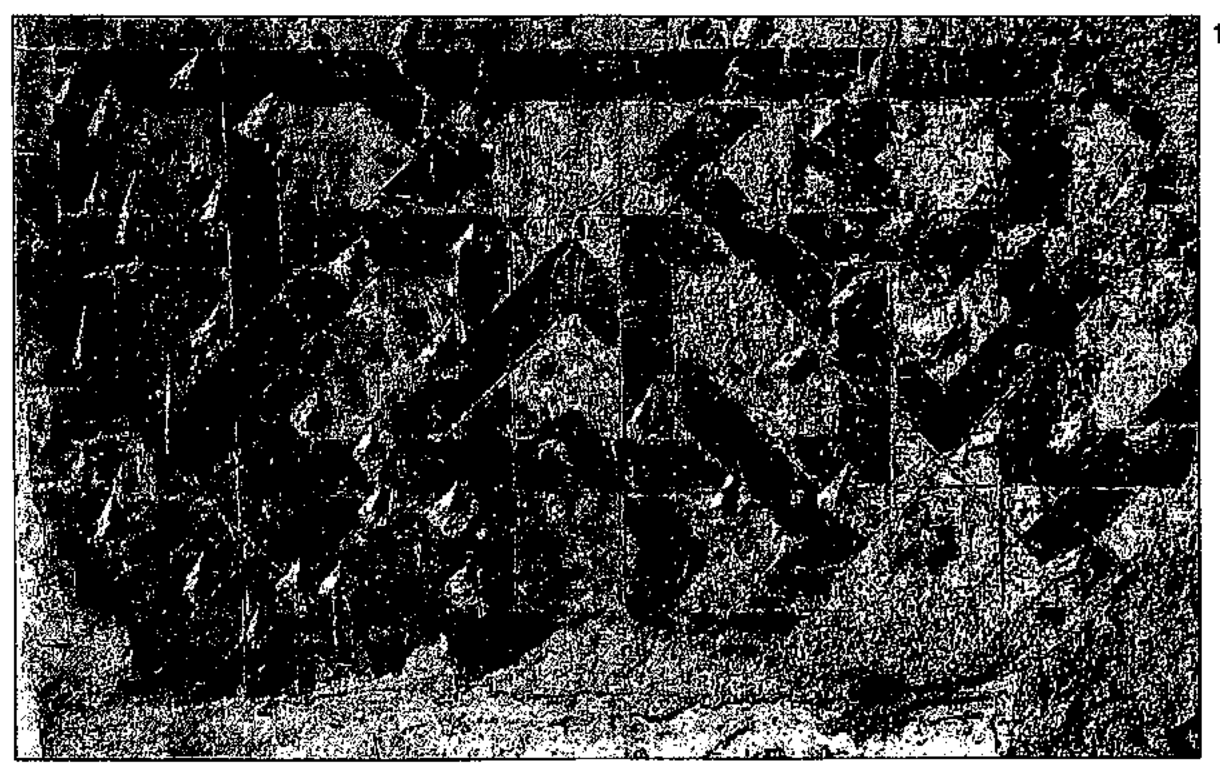
مسجد سانتا كلارا 1، 2(صور ترجع لعام 1966م).



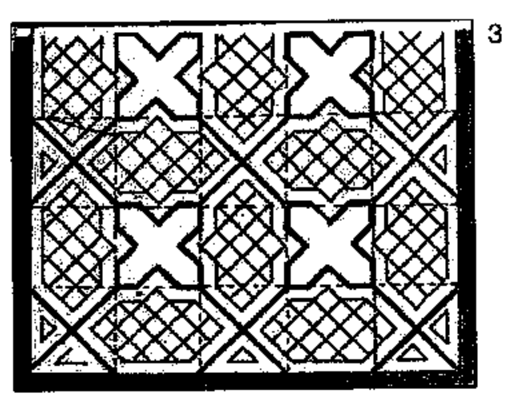
لوحة مجمعة 83:

مسجد سانتا كلارا (صور ترجع لعام 1966م).

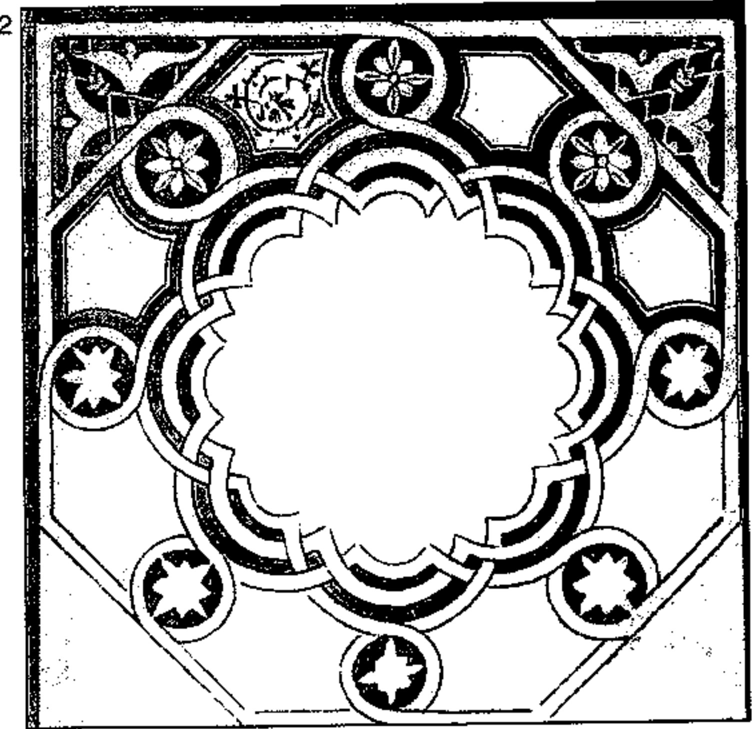
1



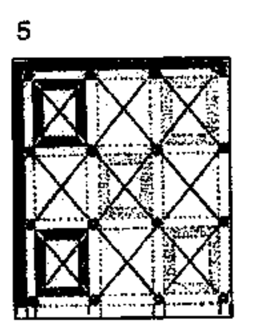
3



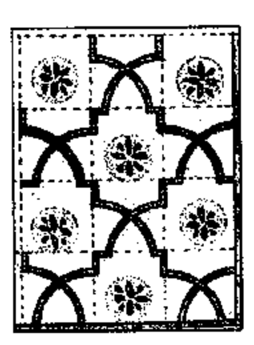
2



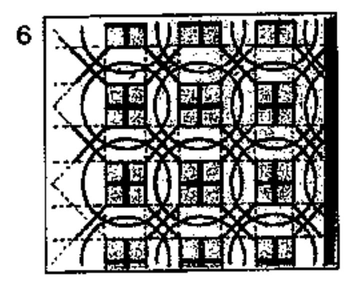
5



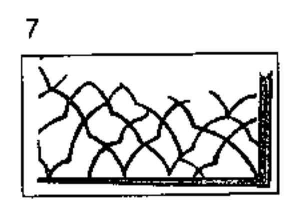
4



6

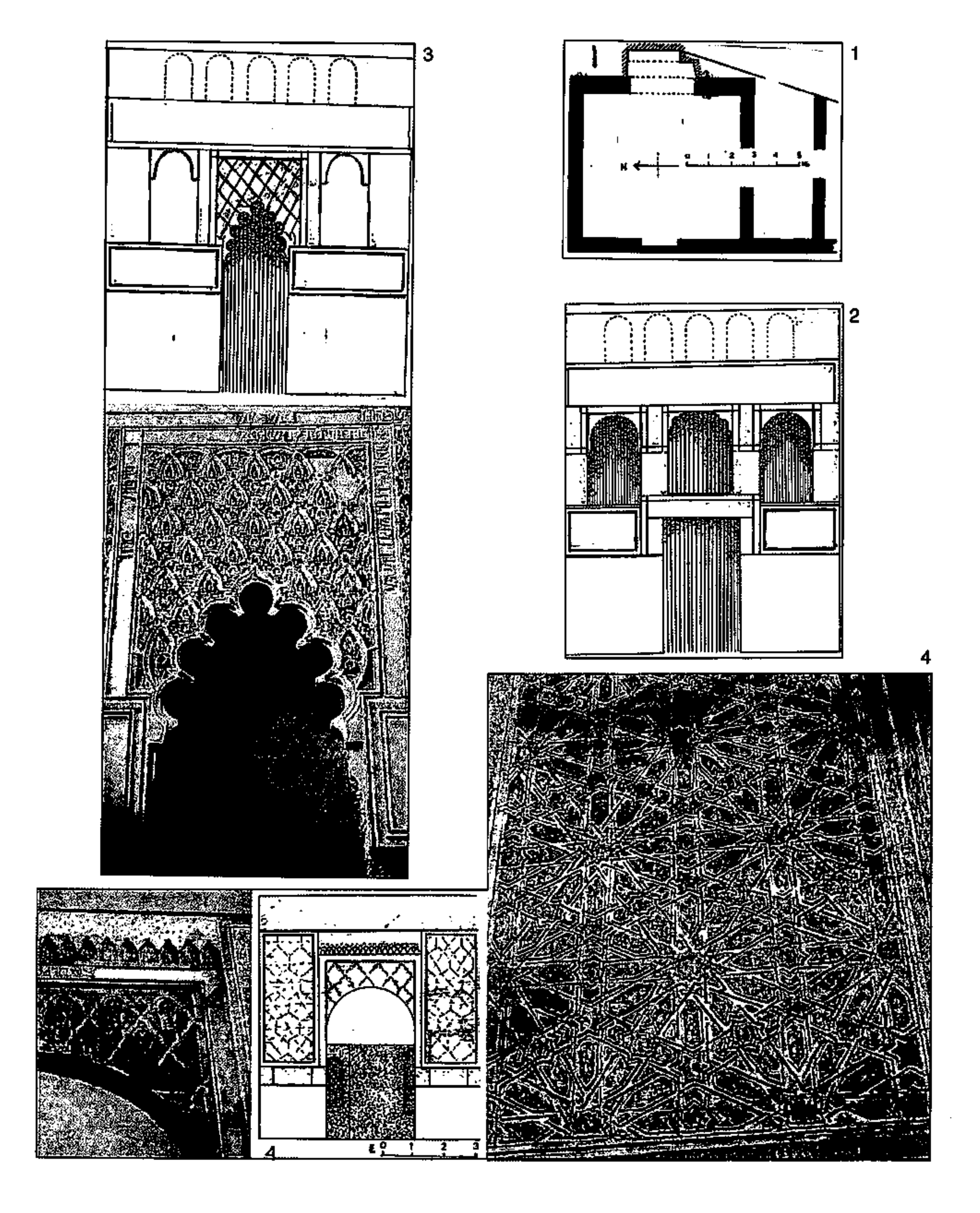


7



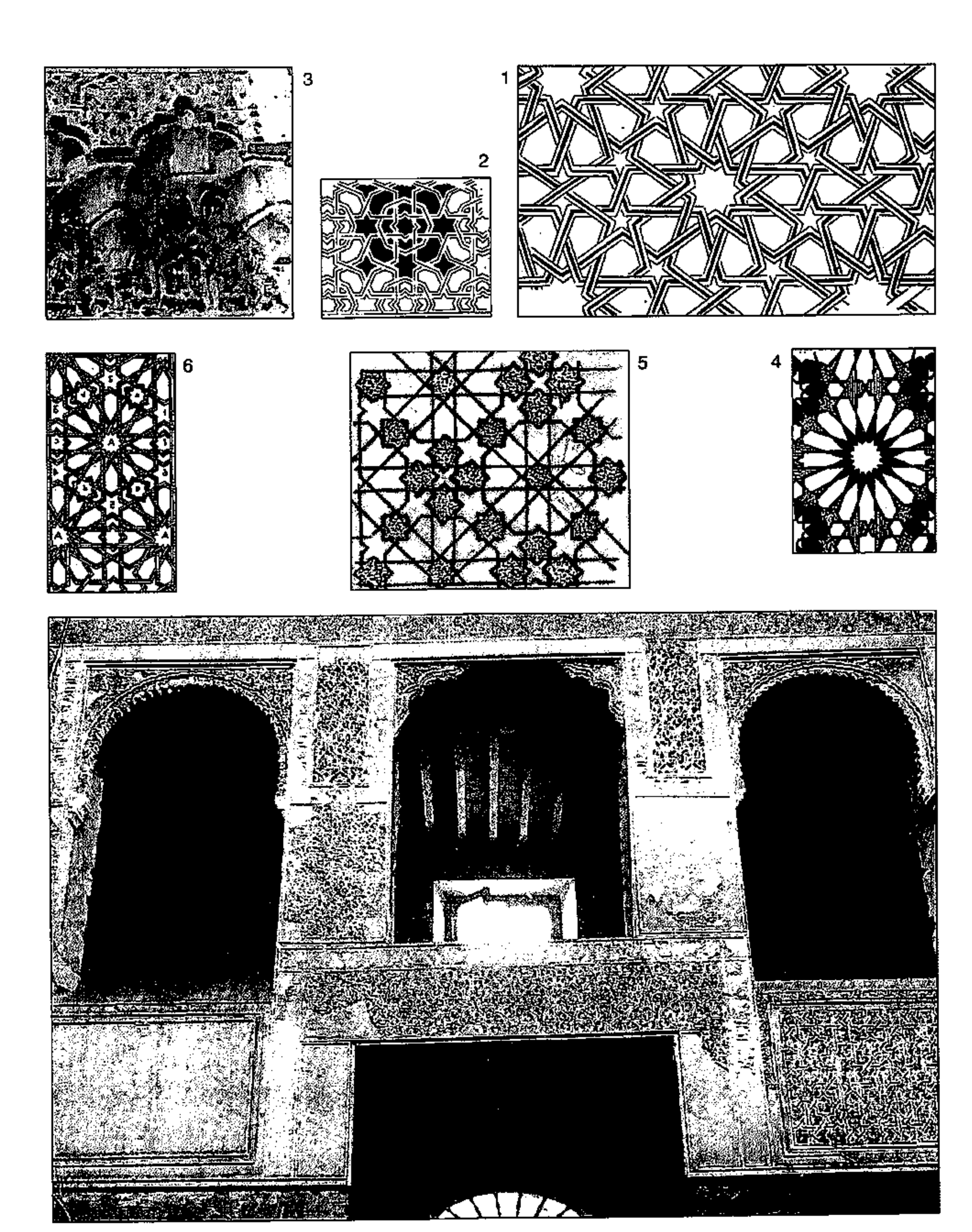
لوحة مجمعة 84:

وزرات مدهونة مدجنة في سانتا كلارا.



لوحة مجمعة 85:

المعبد اليهودي بقرطبة (صور ترجع لعام 1966).



لوحة مجمعة 86:

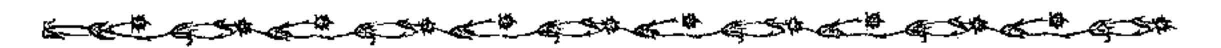
المعبد اليهودي بقرطبة (صور ترجع لعام 1966).



مسرد لأهم المصطلحات المعمارية

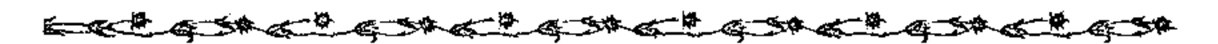
راعينا أن يكون هذا المسرد الموجز أداة أخرى تساعد على فهم المصطلحات المعمارية والزخرفية. ومن هنا فأننا سرنا على منحى في الترجمة يساعد على المزيد من الاقتراب من النص حيث وضعنا المقترح «الترجمي» إلى جوار المصطلح المكتوب باللغة الأسبانية وذلك في محاولة لتفادي اللبس، كما أننا مدركون أيضاً أن معاني المصطلحات تختلف من عصر لآخر ومن جغرافية لأخرى.

Ábaco	طبلية عمود / فوق التاج
Abrazadera	مفصّلة
Acuedusto	قناطر المياه
Ajedrezados Decorativos	زخرفة شطرنجية
Al Aire Libre Arco	عقد معلق في الهواء
Albanega	بنيقة العقد / طبلة العقد / الفراغ الكائن بين قوسين
Aleros	رفرف السقف (أي الجزء البارز فوق الحائط)
Alfarje	سقف مسطح
Alfiz	طنف النافذة أو العقد: أي الأطار المحيط بها
Almaizar	مئزر: أي الجزء السفلي من الحائط
Almena/Alminilla	شرافة: أي الجزء العلوي فوق الحائط وهو ذو أشكال مختلفة
Almizate	وسط السقوف الخشبية من أعلى / صرة السقف
Almocárabes, O, Mocárabes	مقربصات / مترنصات
Altar	المذبح: الجزء المخصص لإجراء الطقوس الكنسية المسيحية
Apodytarium	غرفة المسلخ / المشلح / البراني في الحمامات
Apuntado (Ojival)	عقد مدبب (أي ليس نصف دائرة وأعلى الاستدارة مدبب)
Arco Rebajado	عقد منفرج (أي أقل من نصف أسطوانة)



Armadura Independiente A Dos Aguas	سقف جمالوني
Arquería	بائكة
Arquivolta	شنبران العقد: أي الأطار البارز المحيط بالعقد
Arrocabe	الجزء الخشبي الذي يقوم عليه حامل السقف الجمالوني/ القاعدة الخشبية للسقف الجمالوني
Atauriques	توريقات
Atizonado (Aparejo)	بناء (وضع القوالب بطريقة أدية وشناوي)
Barbacana	بربكانة (سور أمامي / خط الدفاع الأول)
Bisagra	مفصلة
Bóveda De Crucero	قبو منطقة التقاطع
Bulboso	شكل بصلي
Caldarium	غرفة الحرارة/ المغطس/ الجواني في الحمامات
Canto Y Tizón / Soga Y Tizón	رص الكتل الحجرية أو الآجر بالطول والعرض (أدية وشناوي)
Ciego	عقد مطموس
Cimacio	حلية معمارية متموجة (توجد في القطعة التي تعلو تاج العمود)
Collarín	طوق يوجد في بدن العمود سواء من أعلى أو أسفل
De Herradura	عقد على شكل حدوة
Dovela	سنجة: كتل حجرية هي مكونات العقد وقد تكون من الآجر
Enajarjado	عقد مشرشر
Ermita	مصلى (كنيسة صغيرة توجد خارج أسوار المدينة)
Esmalte	مينا: مادة طلاء لها ألوان مختلفة
Fragmentado	عقد مجزأ

Fuste	بدن العمود
Iglesia	كنيسة
Impostas De Arranque De La Cúpula	حدائر بداية القبة
Intrados	بطن العقد
Jamba	عضادة: جانبا الباب (كلمة عربية: جنب)
Laceria	تشبيكة
Ladrillo Aplantillado	أجُر مقولب طبقاً للحالة المرادة
Lima	الخشبة في أعلى السقف الجمالوني
Macho Central	العمود المحوري في المئذنة
Mampostería	الدبش: قطع حجرية غير متناسقة
Medallón	على شكل ميدالية
Mensula	حامل: أطراف دعامات السقف البارزة عن الحائط
Modillon	كابولي (يوجد في واجهة المبنى في الجزء العلوي وأحيانا المركزي ما يكون على شكل رأس حيوان)
Mozarabe	مستعرب (أي الذين عاشوا في ظل الحكم الإسلامي في الأندلس)
Nacela	حلية معمارية مقعرة
Nave Central	البلاطة الوسطى/ الرواق I
Pilastar/Pilastron	دعامة/ كتف (العمود المبني من الآجر أو الكتل الحجرية سواء كان مربعاً أو مثمناً أو أسطوانيا بمعنى أنه ليس كتلة واحدة مثل بدن العمود
Quiciarela	سكرجة (عقب الباب)
Roleo	حلية حلزونية (لفائف)
Rombo	معين : متوازي الأضلاع



Salmier/Impostas	لردعة (هي تلك القطعة من الحجر أو الآجر المشطوفة أو ذات درجة ميل معينة لتتكئ عليها القطع التي هي منبت العقد
Trados	منكب العقد
Trompa	منطقة الأنتقال
Typidarium	غرفة التدفئة / البيت الأول / الوسطاني في الحمامات
Venera	محارة (داخل ما يسمى بطاقية العقد / أو في أي تجويف آخر)
Zapata	القبقاب / الدعامة (هي الكتلة الخشبية، أو الحجرية التي توجد في وضع مستعرض فوق العمود أو الكتف. وقد توجد ككتلة حجرية مقدمتها مسننة في قاعدة الأعمدة أو الأكتاف الخاصة بالجسور

